حينما صدرت (جذور) مُعْلِنَةً انحيازها للتراث ، لم يكن يَدور في خَلَدِها تعارضها مع منجزات الفكر المعاصر (نقداً وفلسفةً وعلوماً اجتماعية ...)، ولكنها تحسب نفسها استجابة طبيعيّة لاكتشاف التراث برؤيةٍ معاصرة ، تشكّل - في وعيها المستقبليّ - مساحةً لعدد من المقاربات التي تجعل من عملٍ كهذا اتصالاً بالتراث وانفصالاً عنه في وقتٍ واحد .

فـ (جذور) - ومنذ عددها الأوّل - كانت مدركة لفلسفة وجودها الثقافي في محيط الدرس التراثيّ ، مقدِّرةً انحيازها (الموضوعيّ) للتراث ، في اتصالٍ بمحيط إصدارات مشابهة ، وانفصالٍ عنها ، حين تجعل من همّها معاينةَ التراث بصفته جمَاع خبرة إنسانيّة وتجربةٍ تاريخيّة، مازالت قادرة على القراءة والمقاربة . وهي ، بذلك .. تفتح فضاءها على التراث ، لا لتكرِّس مفهومات مدرسيّة وأكاديميّة تقليديّة؛ ولكن لتطرح أسئلتها على ذلك المنجز الإنسانيّ ، بحسب أنساقه الثقافية وحِرَاكه الاجتماعيّ .

و(جذور)، بهذا التصوّر ، تحاول أن تفتح فضاءات جديدة لمساءلة التراث ، وتخرج به عن أن يتلخّص ، في وعي المشتغلين به ، في تحرير نصٍّ من نصوصه ، أو استدراك على نشرة لكتاب " تمّ " تحقيقه ! لأنّ أعمالاً جليلةً ، كهذه ، لن تكون ، بحسب رؤية (جذور) إضافة إلى حقل الدرس التراثيّ الذي تطمح إليه . في حين يتمظهر (التراث)، في رؤيتها ، في التماسّ مع عتبات أخرى ، تشكّل إمكانات نصيّة جديدة ، ستكشف حركة التاريخ ، وبأدواتٍ جديدة ، لا تنحاز إلى الأدبيّ

واللغويّ ، ولكنها ، إلى ذلك تنفتح على العلوم الأخرى ، وبخاصّةٍ (الإناسة الثقافيّة) ومقاربة (الأنساق) التي تشكّل لُحمَة التراث وسَدَاه .

و(جذور) - وقد أكملت بعددها هذا عامها الثاني - تدرك أنّ شرطها الثقافيّ قد آتى ثماره ، حينما تقبّلها المشتغلون بالتراث والعلوم الإنسانيّة ، قبولاً حسناً ، مدركين فلسفتها ورؤيتها للتراث ، التي تستجيب لهمومنا الثقافيّة ، والدور الممكن للماضي في حاضر الأمّة ومستقبلها ، خاصّة أنّ صدورها تزامن مع عدد من المتغيرات الكونيّة التي تجعل من حضور (التراث) أمراً أساسيّاً ، لا للإرتماء في حِضْنِهِ ، خوفاً من عوادي (العولمة)، والبحث عن مأمن ! ولكن للتأسّي بتجاربه التاريخيّة ، ومحاولة إنتاج دلالاته الحضاريّة ، بحثاً عن ثقافةٍ عربيّةٍ منفتحةٍ على الآخر ، لأنها ذات (جذور) متأثّلة في صميم التجربة التاريخيّة والاجتماعيّة .

وقد رأت هيئة تحرير (جذور) تخصيص جزء من أعدادها القادمة على هيئة (محاور) تقارب فضاءً من فضاءات التراث ، واستكشاف قيمه الكامنة فيه ، وذلك بحسب هذه العناوين :

* فضاءات المدينة العربيّة / الإسلاميّة .

* صناعة الكتاب في التراث العربيّ .

* المصطلح النقديّ - مرحلة ما قبل التدوين - .

* أدب العهود الإسلاميّة المتأخّرة - قراءة أخرى - .

* العامّة في التاريخ الإسلاميّ .

والله من وراء القصد ،،،

هيئة التحرير

الإشارة - البنية - الأثر
قراءة في «دلائل الإعجاز»
في ضوء النقد الحديث



عبدالله بن أحمد الفَيفي

١ – الإشارة :

يمثل مفهوم "*السمة = العلامة*" أهم مبادىء (*السيموية / السيميولوجيا*) أو علم السيمات(*). وهناك في أنواع السيمات :

١ – " السيمة الأمارية Index "، وعلاقة الدال بالمدلول فيها جزئية سببية ، كعلاقة الدخان بالنار .

٢ – " السيمة الإيقونية Icon "، والعلاقة فيها كلية تشابهية ، كعلاقة التمثال بصاحبه .

٣ – " السيمة الرمزية Symbol "، والعلاقة فيها إيحائية .

٤ – " السيمة الإشارية Sign "، وتنعدم فيها علاقة الدال بالمدلول ، إلا أن تكون علاقة اعتباطية تواطئية ، كعلاقة الدال بمدلوله في ألفابائية الصم البكم . وهذا النوع هو المعني في هذا البحث(1).

والسيموية علم واسع ، كان قد أخذ مجراه إلى دراسة النصوص منذ عالم اللغة السويسري (فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure – ١٩١٣م) في أماليه التي نشرها تلاميذه عام ١٩١٦م ، بعنوان " مساق في علم اللغة العام Cours de Linguistique générale "، الذي يذهب إلى أن " اللغة نظام من الإشارات تعبر عن أفكار ؛ ولذلك فإنها تمكن مقارنتها بنظام

الكتابة ، أو بألفبائية الصم البكم ، أو الطقوس الرمزيـة، أو صيـغ الكياسة ، أو الإشارات العسكرية ، إلخ. لكن اللغة هي الأهم من بين تلك الأنظمة قاطبة "[٢].

ومن ثمّ فاللغة - حسب (رولان بارث)[٣] - مجموعـة مـن الإشارات Signs ، ذات علاقات اعتباطية بموضوعاها العينية ، تواطئية بمتصوراها الذهنية ، يكتسب الإنسان معرفة العلاقات بين دوالها ومدلولاها بالدربة الجماعية ، كتعلم اللسان العربي على سبيل المثال .

إن السِّيْموية اللغـوية بهذا مرتبـطة بفكـرة اصطلاحيـة اللغـة من جهـة ، ومن جهـة أخـرى بالسيميائية التي ازدهـرت في الغـرب في (القرن الرابع عشـر الميلادي)، والتي جذبت رُؤاهـا من بعدُ السرياليين وسواهم في العصر الحديث[٤].

ولأن الكلمة إشارة اعتباطية تواطئية ، اكتسبت طاقتها علـى التحول الدلالي ، وأكسبت (البِنْية) قدرها على الكمالية والتحـول والتنظـيم الذاتي ، (كما سيأتي في خصـائص البنية). لكن الإشـارة لا تتحدد هويالها إلا من خلال تميزها عن غيرها مـن الإشـارات ، فشبكة هذا السياق هي التي تمنحها طاقتها الدلالية التخييلية . ولَمّـا كانت هذه الشبكة نسيجاً من سيمات النص الداخلية - وفق جنسه الخاص - وإحالاها الخارجية ، فإن رصيد الإشارة من السياق الخارجي هو المتحكم في مقدار الطاقة الكامنة في حركة سياقها الداخلي . وخير مثال على ذلك ما يحدث في جنس الأمثال من اختزال تجارب أمـة في إشارات قليلة تتكىء على رصيدها الضخم من السياق الخـارجي . ومن ثم يصبح من غير المجدي لوعي القارىء ببلاغية الإشـارة مجـرّد معرفة اللغة التي صيغت فيها[٥].

ولقد أوضح (عبدالقاهر الجرجاني)[٦] اعتباطية الإشارة وعجزها عن تكوين دلالتها دون سياق النص ، مقيما جدلا على ذلك – بالنظر في اللغة الواحدة والمقارنة باللغات الأخرى – شبيها بذلك الجدل الذي يدلي به دي سوسير وتابعوه من السيمويين[٧] ، إذ يقول :

" ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى (الصورة) التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا ، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به ، حتى يقال : إن " رجلا " أدل على معناها من " فرس " على ما سمي به ، وحتى يتصور في الاسمين يوضعان لشيء واحد ، أن يكون هذا أحسن نبأ عنه وأبين كشفا عن صورته عن الآخر ، فيكون " الليث " مثلا أدل على السبع المعلوم من " الأسد " ، وحتى أنا لو أردنا الموازنة بين لغتين كالعربية والفارسية ، ساغ لنا أن نجعل لفظة " رجل " أدل على الآدمي الذكر من نظيره في الفارسية ؟ "[٨].

ويمثّل بالآية الكـريمة : ﴿وقيل : يا أرض ابلـعي مـاءك ، ويا سماء أقلعي ، وغيض الماء ، وقضي الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل : بُعْداً للقوم الظالمين﴾. ثم يقول : " إن شككتَ ، فتأمّل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أُخِذَت من بين أخواتها وأُفرِدَت، لأدّتْ من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : "ابلعي"، واعتبرْها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها "[9]. وبعد تحليل سياق هذه الآية الـذي كوّن بنيتها واعتمدت عليه إشاراتها في طاقتها التخييلية ، قـال : " فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشـك مجالاً ، أن الألفـاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة ، ولا من حيث هي كَلِـم مفـردة ، وأن الفضيلة وخلافها ، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، وما أشبه ذلك ، مما لا تعلّق له بصريح اللفظ "[10].

ولكن هل كانت إشارية اللفظـة إشـارية مطلقـة في رأي الجرجاني ؟، بمعنى أليست للفظ المفرد طاقته التصويرية في ذاته ؟..

لقد كانت غاية الجرجاني في " دلائل الإعجـاز " البحث في ما يجعل لنَظْم الكلام بلاغيته وإعجازه ، مما يعود لديه إلى الصـورة والتركيب لا إلى اللفظ المفرد ، وإلاّ ففي كلامه ما يدل على رأيـه في اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، وأنها ليست باعتباطية مطلقـة . ذلك حينما يقول قبـل كلامه الآنف ـ عن " قضية اللفـظ عنـد المعتزلة وبيان فسادها " ـ : " ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبـارات وسائر ما يجري مجراها [أي الوصف بالفصاحة والبلاغة]، مما يُفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة ، ويُنسب فيه الفضل والمزيّة إليه دون المعـنى ،

غير وصف الكلام بحُسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة ، ثم تبرّجها في صورة أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحقّ بأن تستولي على هوى النفس ... ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته ، وتختار له اللفظ الذي هو أخصّ به وأكشف عنه وأتمّ له ، وأحرى بأن يكسبه نُبلاً ، ويُظهر فيه مزيّة"[(١١)].

على أن مفهوم (الاعتباطية) قد ظلّ محلّ قلق لدى السيميويين أنفسهم ، ولذا سعى (بياجيه)[(١٢)] إلى تسويغ الاعتباطية بإشارته إلى تقسيم دي سوسير إياها إلى ما سماه " اعتباطية نسبية Relativety " و"اعتباطية جذرية Radically Arbitrary ". مثلما حاول (بارث)[(١٣)] الإستدراك على سوسير بتعلّقه بفكرة التواطئية الذهنية لأبناء اللغة ، التي لا مجال لاعتباطية فيها ، وإنما الاعتباطية تقع في علاقة الإشارة بمرجعيتها العينية .

بل يمكن هنا استئناف النظر إلى علاقة الدال بالمدلول ، ليتبدّى أنها قد تُدْرَك دون ذلك التواطؤ أو الدُّربة اللغوية اللذين إليهما يشير بارث ، وذلك على سبيل الإيحاء الصوتي للكلمات ، المرتبط باستدعاء متصوّرٍ ذهني مجرّد لجذر مدلول مادة الكلمة – المتطاول بشفافيةٍ إيحائية على الزمان والمكان واللغة الواحدة – لا بوجود المدلول المحدّد لمفردة لغويةٍ مشتقّة . أي أن هنالك (جذراً معنوياً ثابتا) يصاحب (جذراً لغوياً متحوّلاً) ويحتويه ..وليس ذلك الجذر المعنوي سوى ما يشير إليه (لاكان)[(١٤)] نفسه بـ " نواة اللامعنى " (a kernel, a kern, of non-sense)، التي على فرزها في

الموضوع تعتمد نتيجة تفسيره ، وعلاقة الجذر الثاني (الـدال) بجـذر الأول (المدلول) هي علاقة تعبيرية . لا في تلك النسبة من اللغة المعبرة أصواتها عن معانيها (Onomatopoeia) فحسب ، ولكن أيضاً من قبيـل ما يشير إليه اللسـاني المحدث - الذي ينعته (رومان ياكوبسـون)[١٥] بـ " الأكثر عمقاً " - (إميل بنفينست Emile Benveniste - ١٩٣٩)، حينما يرفض اعتباطية سوسـير ، ذاهباً إلى ضرورة الارتبـاط بـين الدال والمدلول ، وأنهما يرتسمان في الذهن ، ويسـتثاران بصـورة متبادلة في كافة الظـروف . أو قبل بنفينست ما يشـير إليه (ابـن جني)[١٦] - بـ " الاشتقاق الأكبر "، كإيحاء أصوات المادة اللغويـة (ش.ج.ر) مثلاً - للعربي ولغير العربي - بفكرة " التشجّر والتشعب ". وكأن اللغة بذاك ما هي إلاّ ضرب من الموسيقى والتصوير الصـوتي للأفكار[١٧]. وبهذه (الحرية المقيّدة) تكتسب الإشارة اللغوية طاقتـها على (التحوّل) الإيحائي المستمر - التي يستغلها المستوى الأدبي مـن اللغة إلى أقصاها - (دون أن تتلاشى) في مهبّ الاعتباط المطلق .

ولهذا أيضاً فإن الجرجاني ، حتى - وهو يؤكّد على اعتباطيـة الإشارة اللغوية بقوله : " لو أن واضع اللغة كان قد قال " ربـض " مكان " ضـرب "، لما كان في ذلـك ما يـؤدي إلى فسـاد "[١٨] - لا تراه يخرج - في ربطـه اعتباطية الإشـارة بالتواطئية - عن دائـرة ما سمّاه (ابن جني) بـ" الاشتقاق الأكبر "؛ ما يدل علـى اعتبـاره القيمة الدلالية الإيحائية الكامنة في أصوات المفردات اللغوية ذاتهـا . وبذلك يقرب مفهوم الإشارية لدى الجرجاني من مفهوم (السِّـيْمة / الرمز). أي أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية بـإطلاق ،

حسب ما رآه (دي سوسير)، وما تبناه بعده السيميويون المتـأخرون كـ (بارث) و(لاكان)[١٩]، وإنما هي تشتمل على مبدإ ربط . وهو ما كان يراه مؤسس السِّيْموية الفيلسوف الأمريكي (تشارلز سـندرس بورس C.S. Peirce ـ ١٩١٤)، حيث يرى أن الإشارة : " شيء مـا يرمز لشيء آخر ، بالنسـبة إلى شخص ما ، وفق علاقة ما أو قابليـة ما "[٢٠]. وكذا ما أكّد عليه (ميخائيل باختين) و(شـارودو)؛ وهمـا يذهبان إلى عدم حيادية الدال أو اعتباطيته ـ لغوياً كان أم غير لغـوي ـ وأن هنالك دائماً بين الدال والمدلول تناسباً (إيديولوجياً أو واقعيـاً) من نوع ما[٢١].



٢ - البنية :

أهم المعطيات التي تقدمـها البنيويـة : مفـهوماً (*البنيـة*) و(*العلاقات*). فالبنية في أي نص هي وحداته المحورية الرئيسـة الـتي يدور عليها . وباختصار فإن فكرة البنية ، كما يصفها أحد أقطـاب المدرسة البنائية التوليدية ، وهو العالم النفسي (جـان بياجيـه Jean Piaget)[٢٢]: " مشكّلة من ثلاث أفكار مفتاحية : فكرة التكامليّـة ، وفكرة التحوليّة ، وفكرة التنظيم الذاتي "[٢٣].

ولا تتميز هذه الوحدات ، ولا تؤدي وظيفتها ، إلا من خلال العلاقات ، التي هي نوعـان : داخليـة وخارجيـة . فالداخليـة : *علاقات الحضور* ، من التحرك الأفقي للتأليف داخل النص ، القـائم على أساس تغاير الوحدات وتآلفها . والخارجية : *علاقات الغيـاب* ،

من التحرك العمودي للاختيارات ، التي تقوم على أساس : الاختلاف ، الذي هو على أنواع : كالاختلاف الجناسي (المشاكلة)، ومنه جناس تام (عين - عين)، وآخر ناقص (شيب - عيب)، والاختلاف الترادفي (بَعُدَ - نَأى)، والاختلاف التجاوري في الحقل الدلالي (سيف - رمح)، والاختلاف التضادي (ليل - نهار)، والاختلاف النحوي (صفة - حال/ تقديم - تأخير)[٢٣].

وهذا المفتاح النظري في دراسة النص ليس في جذوره بِدْعاً من نقد العرب قديماً ، لاسيما عند (عبدالقاهر الجرجاني)، وإن اختلفت المصطلحات ، وجاءت الصيغ البنيوية أكثر إثارة في عرض رؤاها . ولعل من غير المبالغة القول : إن مفهومي البنية والعلاقات قد ولدا في القرن الخامس الهجري على يد (عبدالقاهر الجرجاني - ٤٧٤هـ - ١٠٨١م) من خلال نظريته في النَّظْم ، في كتابه "دلائل الإعجاز"[٣٠].

ذلك أن (النَّظْم) لديه قائم على علاقات حضورية ؛ " وهل تجد أحداً يقول : " هذه اللفظة فصيحة "، إلا وهو يعتبر مكانها من النَّظْم ، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها "[٢٤]، وذلك بـ " أن تُحْسِن التخيّر ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه "[٢٥]؛ إذ لا نَظْم في الكَلِم " حتى يُعلَّق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتُجْعَل هذه بسبب من تلك "[٢٦].

كما أن النَّظْم قائم على علاقات غيابيّة ؛ ولذلك فقد نفى الجرجاني الفصل بين اللفظ والمعنى ؛ فالمعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ كما أن الألفاظ مختلفة لاختلاف المعاني[٢٧]، قائلاً بـ (التركيب أو

الصورة)، التي تساوي *(البِنَية)* عند البنيويين ، وعلى أساسها فسّر مقولة (الجاحظ) : " وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة وسط الطريق ، يعرفها العربي والعجمي ، والحضري والبدوي ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير "(٢٨)، ذاهباً إلى أن مصطلح " *اللفظ* " ليس على ظاهره ، ولكنه يراد به في مواضعة العلماء : " الصورة التي تَحْدُث في المعنى "، مثلما كان قد ذهب إلى أن " *المعنى* " الجدير بالاحتفال ليس بذلك المفرد البسيط المطروح وسط الطريق ، وإنما ذلك الكامن في : *بِنَية " المعاني النحوية* ".

وهكذا فالإشارة لا قيمة لها ولا مزية في ذاتها إلاّ من خلال دخولها في علاقات النَّظْم (٢٩). وليس معنى النَّظْم ضمّ الشيء إلى الشيء كما في نظم حروف اللغة ، وإنما يكون نظم الألفاظ مقتفياً آثار المعاني . فالنظم في حقيقته نظم للمعاني لا للألفاظ . وعندئذٍ تنصهر الكسر الذهبية من الألفاظ والمعاني والشكل والمضمون - كما عبر الجرجاني - لتُصَبّ في قالب بنيةٍ واحدة ، تخرج خاتماً أو سواراً أو خلخالاً - في أمثلة تذكّر بتشبيه (بارث)(٣٠) بنية النصّ النهائية بالبصلة : لا قلب ولا نواة ولا غشاء . فيقول مثلاً - وهو يحلّل العلاقات داخل نسيج الوحدة وخارجه - عن بيت (بشّار بن برد):

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا ، وأسيافَنا ، ليلٌ تَهاوى كواكبُهُ

" بيت بشّار إذا تأمّلته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ،

ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً . وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض ، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار . وذلك أنه لم يُرِد أن يشبّه " النقع " بالليل على حدَة ، و" الأسياف " بالكواكب على حدة ، ولكنه أراد أن يشبّه النقعَ، والأسيافُ تجول فيه ، بالليل في حال ما تنكَدِر الكواكب وتتهاوى فيه . فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد ، والبيت من أوله إلى آخره كلام واحد . فانظر الآن ما تقول في اتحاد هذه الكلم التي هي أجزاء البيت ؟ ، أتقول : إن ألفاظها اتحدت فصارت لفظة واحدة ؟ أم تقول : إن معانيها اتحدت فصارت الألفاظ من أجل ذلك كأنها لفظة واحدة؟، فإن كنتَ لا تشكّ أن الاتحاد الذي تراه هو في المعاني - إذْ كان من فساد العقل ، ومن الذهاب في الخبل أن يتوهّم متوهّم أن الألفاظ يندمجُ بعضها في بعضٍ حتى تصير لفظة واحدة - فقد أراك ذلك ، إن لم تُكابر عقلك ، أن "النظم" يكون في معاني الكلم دون ألفاظها ، وأن نظمها هو توَخّي معاني النحو فيها. وذلك أنه إذا ثبت الاتحاد ، وثبت أنه في المعاني، فينبغي أن تنظر إلى الذي به اتحدت المعاني في بيت بشار . وإذا نظرنا لم نجدها اتحدت إلاّ بأن جعل " مُثار النقع "

اسم " كأنّ " ، وجعل الظرف الذي هو" فوق رؤوسنا " معمولاً " لمثار" ومعلقاً به ، وأشرك " الأسياف " في " كأنّ " بعطفه لها على " مُثار " ، ثم بأن قال : " ليل تهاوى كواكبه" ، فأتى بالليل نكرةً ، وجعل جملة قوله : " تهاوى كواكبه " له صفة ، ثم جعل مجموع " ليل تهاوى كواكبه " خبراً " لكأن " . فانظر هل ترى شيئاً كان الاتحاد به غير ما عدّدناه ؟، وهل تعرف له موجباً سواه ؟، فلولا الإخلاد إلى الهوينى، وترك النظر، وغطاءٌ ألقي على عيون أقوام ، لكان ينبغي أن يكون في هذا وحده الكفاية وما فوق الكفاية" (٣١) .

ولتمييز البنية عَرَض الجرجاني في كتابه عدداً من نماذج ما يسميه (رولان بارث (٣٢) بـ " *الفحص الاستبدالي* ***The Commutation test*** "، وذلك بإجراء استبدال في العلاقات الإختيارية العمودية ، كاستبدال أداة النداء " أي " بـ " يا " في الآية الكريمة : ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي﴾ (٣٣)، أو بإجراء استبدال في علاقات البنية التأليفية الأفقية ؛ فمثلاً يرى أن قوله تعالى : ﴿واشتعل الرأسُ شيبا﴾، بنية؛ تتكشّف حقيقة بنيتها بإجراء فحص استبدالي نحوي ، كأن تقول : " واشتعل شيب الرأس "، أو " واشتعل الشيب في الرأس "، " ثم تنظر هل تجد ذلك الحسن وتلك الفخامة ؟، وهل ترى الروعة التي كنت تراها ؟ ". والسبب هو في وحدة تلك البنية المعتمدة على علاقات الحضور والغياب ، فيعبّر عن ذلك بقوله :

إن الآية الكريمة تفيد " مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى ، الشمولَ ... حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه إلا ما لا يعتدّ به ". وأمر آخر في الآية " من جنس النظم وهو تعريف " الرأس " بالألف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة ، وهو أحد ما أوجبَ المزيّة . ولو قيل : " واشتعل رأسي "، فصُرّح بالإضافة ، لذهب بعض الحسن "(٣٤).

ثم يقف القارىء - بعد تحليلات (الجرجاني) لعلاقات البنى الداخلية - على ما تناوله في أجزاء كتابه المختلفة من تحليل لعلاقات البنى مع بعضها ، التي عرض لها في " النظم يتّحد في الوضع ، ويدقّ في الصنع ". حيث يقول عن هذه العلاقات :

" واعلم أن مما هو أصل في أن يَدِقّ النظرُ ، ويَغْمُض المسلك ، في توخّي المعاني التي عرفت : أن تَتّحِدَ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالُك فيها حالَ الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك ، نَعَمْ ، وفي حال ما يُبصر مكانَ ثالثٌ ورابعٌ [كذا] يَضَعُهما بعد الأولين . وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره ، وقانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجوه شتّى ، وأنحاء مختلفة "(٣٥).

ويصفه بأنه " النمط العالي والباب الأعظم ، الذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كعظمه فيه "(٣٦).

وقد ساق هناك نموذجين رئيسين من العلاقات ، الأول ما يسميه بـ " *التزاوج* " الذي أشار إلى أنواع فيه ، منها أن تُزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء معاً ، كقول (البحتري) :

إذا ما نهى الناهي فلجّ بيَ الهوى،   أصاختْ إلى الواشي فلجّ بها الهجرُ

ومنها قول الشاعر :

فبينا المرءُ في علياءَ أهوى،   ومنحطٌّ أُتيحَ له اعتلاءُ
وبينا نعمةٌ إذْ حالَ بُؤْسٌ،   وبُؤْسٌ إذْ تَعَقَّبَهُ ثراءُ

ونوع ثالث ، وهو ما كان كقول (كثيّر) :

وإني وتَهيامي بعزّةَ بعدما   تخلّيتُ مما بيننا وتخلّتِ
لكالمرتجي ظلَّ الغمامةِ كلّما   تبوّأ منها للمقيلِ اضمحلّتِ

أما النموذج الآخر ، فمنه ما يسميه بـ " التقسيم "، كالتقسيم ثم الجمع في قول (حسّان) :

قومٌ إذا حاربوا ضرّوا عدوّهم   أو حاولوا النّفع في أشياعهم نفعوا
سجيّة تلك منهم غير محدثة   إن الخلائق، فاعلم ، شرّها ، البِدعُ

قال : " ومن ذلك ، وهو شيء في غاية الحسن ، قول القائل:

لو أنّ ما أنتمُ فيه يَدُومُ لكمْ   ظننتُ ما أنا فيه دائماً أبدا
لكنْ رأيتُ الليالي غيرَ تاركةٍ   ما سَرَّ من حادث أو ساءَ مُطّردا
فقد سكنْتُ إلى أنّي وأنّكُمُ   سنستجدُّ خلافَ الحالتين غدا

قوله : " سنستجدّ خلاف الحالتين غداً "، جَمْعٌ فيما قَسَّم

لطيف ، وقد ازداد لطفاً بحسـن ما بناه عليه ، ولطف ما توصّل بـه إليه من قوله: " فقد سكنتُ إلى أنّي وأنّـكُمْ "[٣٧].

فإذا تأمّل الدارس النمـوذج الأول الذي سمّـاه الجرجـاني بـ "التزاوج"، رآه يماثل ما يسمّيه (رولان بارث) [٣٨] بـ " *العلاقـة التضامنية* ". في حـين يماثل النموذج الآخـر عنده ما يسميه بـارث بـ " *التضمين البسيط* ". ذلك أن بارث يقسّم (علاقـات البـنى) بعضها مع بعض ، إلى ثلاثة نمـاذج مـن العلاقـات : " العلاقـات التضامنية Solidarity "، حينما تتضمـن إحـدى البـنى الأخـرى بالضرورة، وعلاقة التضمين البسيط Simple implication" ، حينمـا تتضمن إحدى البنى الأخرى ولكن دون تفـاعل تبـادلي بينـهما ، والنموذج الأخـير " علاقة التـأليف " Combination"، حينمـا لا تتضمّن إحدى البنى الأخرى . وأقوى تلك العلاقات للصنف الأول ، أي " *العلاقة التضامنية* "، أو حسب مصطلح الجرجاني : " *التزاوج* ".

٣ - الأثر :

ومن الاعتباطية في علاقة الدال بالمدلول ، التي قـالت بها (السِّيْمَوِيَّة)، تأتي (التفكيكية) لدراسة النصوص من خلال فتح آفـاق الإيحاءات الدلالية على مصراعيها . فيطلق (رولان بـارث) العنـان للدّال ليحلّق في عوالم مطلقة من قواعده المدلولية ، حالـمًا بمسـتقبل نقـدي تكون تلك سـبيله . ويجمـع (جـاك لاكان) بـين علـم النفس والألسنية نحو مبدأ (البنية اللغوية اللاشعورية). ثم يثور (جـاك دريدا) على النقد التقليـدي المرتكز على (المدلـول أو المدلـول

البديل)، أو ما يسميه دريدا "*التمركز الصوتي المنطقي* Logocentric " في الفكر الفلسفي الغربي ، منذ أفلاطون إلى البنيويين . ذلك التمركز الذي ظلّ يدّعي الاقتراب من المعنى ، بعزوه تارة إلى المؤلف ، وتارة إلى القارىء. بينما " لا شيء خارج النص "؟ فهو المؤلف الحقيقي وفي بطنه يعوم المعنى . داعياً إلى ما يسميه (*علم النحوية* Grammatology)، وأن يحل في القراءة محلّ السيميوية السوسيرية ، التي مافتئت – هي الأخرى – تناقض نفسها : بين قولها باعتباطية الإشارة اللغوية من جهة ثم تمييزها الإشارة الصوتية (اللغة الطبيعية) على الإشارة الكتابية (اللغة الصناعية) من جهة أخرى؛ وما ذلك إلا لأنها سليلة تاريخ من خطاب التمركز الصوتي المنطقي ، الذي يربط دائماً بين (الحقيقة / المعنى) و(الصوت / المؤلّف). مع أن اللغة عموماً ما هي في حقيقتها ، قبل كل شيء – وحسب سوسير نفسه – : إلاّ (إشارات اعتباطية / صناعية / آلية)، أي : *كتابة* . ومفهوم "*الكتابية* " لدى دريدا يشمل تجربة الإنسان الحايثة للغة ، بكل معانيها ومستوياتها ، والقائمة على ضرورة (*الاختلاف*) لإنتاج (*الأثر*)، الذي هو : أصغر البنى لتحقيق الاختلاف. وبهذا يجعل دريدا للكتابية الصدارة المهيمنة على اللغة بمعناها الأشمل ، وأهم أفكاره في هذا الصدد :

١ – ما يقدّمه عن مفهوم (*الأثر* The Trace)، الذي هو أساس وجود النص ، الناشيء عن الاختلاف ، كما هو محصلة التجربة الكتابية بكل أبعادها .

٢ – فكرة (*التكرارية*)، الملازمة لوجود الأثر ؛ فعن طريقها تتداخل النصوص وتتناسل ، بعضها من آثار بعض ، في "*نص مفتوح*"[٣٩] .

وإذا بالقارىء يعود مرة ثالثة - مع دريدا في (النحوية) و(الأثر) - إلى (عبدالقاهر الجرجاني)[٤٠] حيث يقول : لا نظم في الكلم " حتى يعلّق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتُجْعَل هذه بسبب من تلك "، وليس النظم " إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو) ".

مرجعًا (الأثرَ) الجمالي الانفعالي الذي يثيره النص في نفس المتلقي ومخيلته إلى توخّي المعاني النحوية ، وإلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيها ، والتي لا نهاية لها. وذلك ما بيّنه في ما تقدم في تحليله بيت (بشار بن برد) أو الآية القرآنية . فالفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم ، أن الأول هو :" تواليها في النطق ، وليس نظمها بمقتضىً عن معنى ، ولا الناظم لها بمُقْتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه "[٤١] ، أمّا نظم الكلم فيكون بتناسق الدلالات وتلاقي المعاني على الوجه الذي اقتضاه العقل؛ لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني ، وترتُّبها على حسب ترتُّب المعاني في النفس ". مشبّهاً هذه العملية *بالنسج* - على حد تشبيه (بارث)[٤٢] إياها *بنسيج العنكبوت* - حينما يقول : "... ولذلك كان عندهم [أي النظم] نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض ، حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وُضِع ، عِلّة تقتضي كونَهُ هناك ، وحتى لو وُضِع في مكان غيره لم يصلح"[٤٣].

ولّما كان مصطلح *(المعاني)* لدى الجرجاني ها هنا هو نسج يقتفي علم النحو (=كتابة)، مما يقتضيه العقل ويترتّب في النفس

فقد تجاوز بمفهومه هذا استخدامين تقليديين للمصطلح - يتّجه الأول إلى تلك المعاني الأوليّة البسيطة ، المشاعة بين الناس ، المطّرحة وسط الطريق ، ويتّجه الآخر إلى المعاني الأخلاقية والحكمية الوعظية (= الأغراض الشريفة)(٤٤) - كي يعادل (*الأثر*)، بما هو قيمة النص الجمالية و(معنى معناه) و" سحر بيانه "(٤٥). ولقد أرشدنا الجرجاني إلى عدم التورّط في الداء الدّوي من فهم مصطلح (المعنى) ومصطلح (اللفظ)، في مثل هذا الموضع ، على ظاهرهما ، ومن ثم توهُّم الفصل بينهما ، حيث كان يجب أن يفهما على وجه ثالث يجمعهما ، هو : *"الصورة*" ؛ إذ " من أين يُتصور [أصلاً] أن يكون هاهنا معنىً عارٍ من لفظٍ يدل عليه ؟ "(٤٦) ؛ وعليه كيف - إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام - تنظر إلى مجرّد معناه ، إلا إذا ساغ في العقل تفضيل خاتم على خاتم - من حيث هو خاتم - بالقول إن فضة هذا أجود أو فصه أنفس(٤٧).

إلاّ أن الجرجاني - إذ ينفي أن يكون الإعجاز في اللفظ مفرداً، أو في المعنى مفرداً ، أو في منظومة أحدهما دون الآخر ، وإنما في الوحدة النحوية الكلية ، التي يسميها النَّظْم - يستدرك أن المزية ليست بواجبة أيضاً لمعاني النحو في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن بالنظر إلى (*السياق*)، فالمزية " تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض "(٤٨).

و(الأثر) ينطلق في " حركة محورية دائرية "(٤٩): من المبدع إلى النص ، ثم من النص إلى القارىء ليكون سبباً ونتيجة في آن ،

ليقول (الجرجاني)[٥٠]: " إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فِكْراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدهـا تـترتّب لك. بحُكم أنها خدمٌ للمعاني ، [أي " المعاني النحوية " - الاختلافيـة / الكتابية]، وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق ".

فـ " الأثر "يتفجّر أولاً في النفس - من حيـث إن الكـلام حسب علماء النفس الفيسيولوجيين يتمركز في الدماغ[٥١] - ليفيـض على الناس نَظْماً ، يكون على قدْر تسلسل نبعه في نفـس المبـدع ، مفضياً بالدهشة واللّذة في نفس المتلقي . وكما انبثق الأثر في نفـس المبدع دون استئناف فكر ، يحدث استقبال الأثر لدى المتلقـي ؛ إذ يسبق *معنى المعنى* المعنى اللغوي إلى القلب ؛ ولذلك جاء " قولهم : "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظـه معناه ، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك مـن معنـاه إلى قلبـك "، وقولهم:" يدخل الأُذْنَ بلا إِذْن "..."[٥٢].

وبذا تخلص القراءة إلى النتائج التالية :

١ - إن مفهومات (الإشارة والبنية والأثر) قد مثّلت مـادة نظريـة الجرجاني في (النَّظْم)، التي يقدّم فيها تصوّراً تكاملياً فـذّاً عـن العملية الإبداعية وتلقّيها . الأمـر الذي حدا ببعض الدارسـين إلى القول إن نظرية عبدالقاهر " تمثّل اتجاهاً متطوّراً في علم اللغـة العـام الحديث ؛ لأنها لدى دراسـة الجملة تجمـع في نظريـة واحدة : الاتجاه البنيوي الوظيفـي Functional Structuralism ، واتجاه القواعد التحويلية Transformational Grammar "[٥٣].

٢ – أمّا أن هذه النظرية بأبعادها تلك لم تُستكشف ، فضلاً عن أن تُحيى مفهوماتها ومصطلحاتها أو تطوّر ، لتشكّل إنجازاً يضاهي في السياق العربي منجزات المدارس الألسنية الحديثة أو يؤازرها ، فمسؤولية جيل من النقاد ، مايزال – غالباً – يتبنّى ولا يبني ، وإن بنى آثر – كثيراً – أن يؤسّس بنياته على شفى جاهزٍ مستورد.

٣ – إن المدارس النقدية الحديثة – التي يقف منها بعضٌ موقف الرافض ، ويقف آخرون موقف المنبهر – ليست في جوهرها بجديدة كل الجدة على الثقافة العربية ، ولا بغريبة كل الغرابة على تراثها النقدي .

٤ – إن استعادة تلك المنطلقات النقدية للتأسيس عليها ، سيقف الناقد موقف الندّ مساهماً في النظرية النقدية الحديثة، عوض أن يقف موقف تابعٍ مستهلك .

٥ – إن الصلة بنظريات النقد الحديث تساعد على إعادة استكشاف التراث – الذي قد تكون تقطّعت بالحاضر بعض سبل روافده الفكرية والحضارية – ومن ثمّ السعي إلى قراءته واستحياء معطياته البنّاءة الأصيلة .

٦ – إن هذه القراءة – إذ تقف على بذار النظريات النقدية الحديثة في نص نقدي تراثي – لَتَنأى بنفسها عن مظنّة الزعم بأن ذلك النص قد استوعب في دلائل إعجازه تلك التجليات الفلسفية للمدارس الحديثة – ومن ثم تؤكّد على أن موقف الاعتزاز بالتراث ، المتمثّل في إعادة استكشافه واستلهامه ، لا ينبغي في النهاية أن

يفضي إلى وهــم الاستغناء، ولا أن يكفّ الأبصار ولا البصــائر عن منهاج قويم في الإفادة من إنجازات الآخر ، كائناً من كـان ؛ من أجل مزيد من فهم التراث نفسه ، ومزيد من إثراء المشـــهد النقدي ، حاضراً ومستقبلاً .



حواشي البحث وتعليقاته

*) يقترح الباحث مصطلح " السِّيْموِيَّة أو علم السِّيْمات "، بديلاً عربياً لمصطلح "سيميولوجيا Semiology "، أو " علم العلامات "، ونحوه من المصطلحات المستعملة في الترجمات العربية؛ لأن " السيموية" مطابق عربي أصيل لمصطلح " سيميولوجيا " – ذي الأصل الإغريقي Semion – مبنىً ومعنى . فـ " السِّيْموِيَّة " مأخوذة من " سِيْمَة "، كما اتخذت " بنيوية " من " بنية "، و" السِّيْمات ": جمع " سِيْمَة " أو " سِيْما " أو "سومة "، بمعنى علامة أو " سِمَة ". وقد استخدمت الكلمة في القرآن الكريم بدلالاتها المختلفة على أنواع العلامات ، كقوله تعالى : ﴿زيّن للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسوّمة﴾ [سورة آل عمران : آية ١٤]، وقوله : ﴿لنرسل عليهم حجارة من طين ، مسوّمة عند ربك للمسرفين﴾ [الذاريات : آية ٣٤]، وقال : ﴿وعلى الأعراف رجال يعرفون كلاً بسيماهم﴾ [الأعراف : آية ٤٦]، كما قال : ﴿سيماهم في وجوههم من أثر السجود﴾ [الفتح: آية ٢٩]. (ينظر في دلالة هذه المادة اللغوية : ابن منظور : لسان العرب ، المحيط : (سوم)). والمصطلح بصيغته هذه يستقل أيضاً عن إلباس المصطلحات المستعملة الأخرى مثل:" السِّيميائية "، أو " السِّيميا ".

١) للإستزادة ينظر :

Barthes, Roland: Elements of Semiology: p. 35-00. (Translated from the French by: Annette Lavers and Colin Smith. New York, Second printing: March 1977).

والسيرغني ، محمد : محاضرات في السيميولوجيا : ٣٧ – ٤٧، (ط (١)، دار الثقافة – الدار البيضاء: ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م)، ومبارك حنون :دروس في السيميائيات : ٣٧ – ٠٠، (ط (١)، دار توبقال – الدار البيضاء : ١٩٨٧م).

2) De Saussure, Ferdinand: Course in General Linguistics: p. 16. (Translated from the French by Wade Baskin, Revised edition 1974, Printed in Great Britain by William Collins Sons and Co Ltd Glasgow).

3) See: Elements of Semiology: p. 50-51.

وقارن :

Paiget Jean: Structuralism:p. 78-80. (Translated and edited by CHANINAH MASCHLER. First published in Great Britain: 1971).

Scholes, Robert : Semiotics and interpretation : p 23 – 24. (Yale University Press : 1982).

وكذلك : شولز ، روبرت : البنيوية في الأدب : ٢٧ – ٢٨ . (ترجمة / حنا عبود ، ط . (٧)، اتحاد الكتاب العرب : ١٩٨٤م .

٤) ينظر : كاروج ، ميشيل : أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السيريالية : ٦٦ – ٠٠ ، (ترجمة / إلياس بديوي . ن. وزارة الثقافة – دمشق : ١٩٧٣م).

٥) ينظر في هذا مثلاً : Scholes: p. 37-00، أو مترجماً : شولز ، روبرت : سيمياء النص الشعري (ضمن كتاب : الغانمي ، سعيد : اللغة والخطاب الأدبي – اختيار وترجمة : ٩٣ – ٠٠)، (ط . (١)، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٣م).

٦) دلائل الإعجاز : ٤٤ – ٠٠ . (قرأه وعلّق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر . ط . مكتبة الخانجي – القاهرة : ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م) .

٧) قارن مثلاً : Barthes: p. 50 ، أو: شولز : البنيوية : ٢٧ – ٢٨ .

٨) الجرجاني : ٤٤ .

٩) م.ن : ٤٥ .

١٠) م.ن : ٤٦ .

١١) م.ن : ٤٣ .

12) **Piaget:** p. 78.

13) **See: Elements of Semiology: p. 50 – 51.**

14) **See : Leitch, Vincent B: Deconstructive Criticism An Advanced Introduction: p. 15. (Columbia University Press- New York: 1983).**

١٥) ينظر : محاضرات في الصوت والمعنى : ١٤٥ – ١٤٦ ، (ترجمة / حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، ط . (١)، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء : ١٩٩٤م) .

١٦) ينظر : ابن جني : الخصائص : ٤٦/١ – ٤٧ ، ١٣٣/٢ – ٠٠٠ ، (تحقيق / محمد علي النجّار . ط. (١)، دار الكتب المصرية : القاهرة : ١٣٧٦هـ – ١٩٥٦م).

١٧) ينظر : الفَيفي ، عبدالله : الصورة البصرية في شعر العميان (دراسة نقدية في الخيال والإبداع): ٢٩٩ – ٠٠٠ ، (ط. (١)، النادي الأدبي بالرياض : ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م).

١٨) الجرجاني : ٤٩ .

19) **See : Scholes: p. 23-24, 148.**

٢٠) Scholes: p. 147 ، ويقارن : مبارك : ٤٥ .

٢١) ينظر : مبارك : ٤١ –٤٣ .

22) Piaget : p. 5.

*٢) يميل الباحث إلى الأخذ بمصطلح " التكاملية " في مقابل Wholeness ، و" التنظيم الذاتي " في مقابل Self-regulation ، لما يراه من أن هذين المصطلحين أدقّ دلالة وآمن لبساً وأشبه بما يشير إليه بياجيه ، من مصطلحي " الشمولية " و" التحكم الذاتي " اللذين يأخذ بهما مثلاً (فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٤٩ . (ط . مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٧٨م)).

٢٣) See: Barthes: p. 85 ، وقارن بـ : الغذامي ، عبدالله : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) : ٣٥ – ٠٠ ، (ط . (١)، النادي الأدبي الثقافي بجدة : ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م) .

*٣) لا يصدر الباحث في هذا عن نعرة إنحيازية ، بمقدار ما يحاول تأصيل هذا المفتاح النصّي ، بما يجده أقرب إلى جذوره التاريخية ، وأغنى في تفاعله مع النصوص الأدبية ، وحريّ بالإشارة أنه،، بمقارنة كتابي الجرجاني " دلائل الإعجاز " و" أسرار البلاغة " يتبدّى أن (نظرية النّظم) يختص بها كتاب الدلائل ، بل يتبدّى أن الدلائل نفسه هو مجموعة رسائل ، جاءت تعقيبات على ما أورده المؤلف من كلام على النظم في بدايات كتابه ، يعيد ويبديء فيها رداً على ما يظهر أن نظريته كانت تثيره من خلاف ؛ ولذلك فكأنما النظرية وتطبيقاتها منحصرة (إلى ص ٣٨٤ ، حسب طبعة شاكر)؛ لاسيما أن الجزء التالي يبدأ بالبسملة ، مع استهلاله بالقول : " قد أردنا أن نستأنف تقريراً نزيد به الناس تبصيراً أنهم في عمياء من أمرهم ". وللدارسين آراء حول تاريخ نظرية النظم ، يعود به بعضهم إلى أرسطو . إلا أنه مهما يكن من شيء فإن الفضل في تشكّل النظرية بصورتها النهائية يعود إلى عبدالقاهر . للإستزادة حول الموضوع ، يمكن الرجوع إلى : (عيّاد ، شكري :كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٨٩ ، ١٠٨ ، ٠٠ ، (ط. دار الكتاب العربي – القاهرة : ١٩٦٧م)، والضامن ، حاتم : نظرية النظم : ٥ – ٢٤ ، (ط. دار الحرية – بغداد : ١٩٧٩م)، وضيف ، شوقي : البلاغة تطوّر وتاريخ : ١٦١ ، ١٦٧ – ٠٠٠ ، ١٧٢ – ٠٠٠ ، (ط . (٥)، دار المعارف – مصر : ١٩٨١م)، وبدوي ، أحمد : عبدالقاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة : ٣٠٩ – ٠٠٠ ، (ط، (٢)، المؤسسة المصرية العامة – القاهرة : ١٩٦٢م)، ومطلوب ، أحمد : عبدالقاهر الجرجاني بلاغته ونقده : ٢٩١ – ٠٠٠ ، (ن. وكالة المطبوعات – الكويت ، ط. بيروت : ١٩٧٢م)، وشاكر ، أبو فهر محمود محمد : مقدمته لدلائل الإعجاز : ب – ز).

٢٤) الجرجاني : ٤٤ .

٢٥) م.ن : ٢٥٠ .

٢٦) م.ن : ٥٥ .

٢٧) ينظر م.ن: ٣١٥ مثلاً .

٢٨) ينظر : م.ن : ٤٨٢ .

٢٩) ينظر : م.ن : ٤٤ – ٠٠ .

٣٠) ينظر :

Culler, Jonathan: Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature: p. 259, (First Published: Routledge & Kegan Paul – London: 1975).

اقتباسا عن : Barthes: Style and its Image: p. 10.

٣١) الجرجاني : ٤١٤ – ٤١٥ .

32) See: Elements of Semiology: p. 65-00.

٣٣) ينظر : الجرجاني : ٤٥ – ٠٠ .

٣٤) ينظر : م.ن : ١٠٠ – ١٠٢ . وهناك نماذج متعددة على الفحص الاستبدالي ترد في مباحث مختلفة من كتابه ، كتلك المتعلقة مثلا بالتقديم والتأخير : ١٠٦ – ١٤٥ ، أو بالفصل والوصل : ٢٢٢ – ٢٤٨ .

٣٥) ينظر : م.ن : ٩٣ .

٣٦) م.ن : ٩٥ .

٣٧) ينظر : م.ن : ٩٣–٩٥ .

٣٨) ينظر : Barthes : p. 69 – 00.

39) See: Leitch: p. 102 – 000, 7-00, 24-00, And: Hawkes, Terence: Structuralism & Semiotics: p. 106 – 000. (First published 1977 by methuen & Co Ltd, London), and Culler, Jonathan On Deconstruction – Theory and Criticism after Structuralism: p. 85-000. (Cornell University press, New York: 1982), and: Derrida, Jacupe: of Grammatology: p. 7-00 (Trans Gayatri C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press: 1976).

وينظر : نوريس ، كريستوفر : التفكيكية (النظرية والممارسة): ٥٥ – ٨٣ ، (الترجمة / صبري محمد حسن ، ط. دار المريخ – الرياض : ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م)، والرويلي ، ميجان : قضايا نقدية ما بعد بنيوية : الباب الثاني ، (ط . النادي الأدبي بالرياض : ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م).

٤٠) الجرجاني : ٥٥ ، ٨١ .

٤١) م.ن : ٤٩ .

٤٢) لذّة النص : ٦٥، (ترجمة / محمد خير البقاعي ، ط . المجلس الأعلى للثقافة – ٣ : ١٩٩٨م).

٤٣) ينظر : الجرجاني : ٤٩ – ٥٠ .

٤٤) ينظر : م.ن : ٢٥١ – ٠٠٠، ٤٨١ – ٠٠٠، ويقارن : عباس ، إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري : ٤٢٣ – ٤٢٤ ، (ط . (٣)، دار الثقافة – بيروت : ١٤٠١هـ – ١٩٨١م).

٤٥) ينظر : الغذّامي : ٥٣ .

٤٦) ينظر : الجرجاني : ٤٨١ – ٠٠٠ .

٤٧) ينظر : م.ن : ٢٥٤ – ٢٥٥ .

٤٨) م.ن : ٨٧ .

٤٩) ينظر : الغذّامي : ٥٤ – ٥٥ .

٥٠) الجرجاني : ٥٤ .

٥١) ينظر : سابير ، إدوارد : مدخل للتعريف باللغة ، (ضمن كتاب : الغانمي ، سعيد : اللغة والخطاب الأدبي – اختيار وترجمة : ١٤) .

٥٢) الجرجاني : ٢٦٧ .

٥٣) دك الباب ، جعفر : الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني – نظرية الإمام الجرجاني اللغوية وموقعها في علم اللغة العام الحديث : ١٣٣ ، (ط . (١)، مطبعة الجبيل – دمشق : ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م). ويقارن : مندور ، محمد : النقد المنهجي عند العرب : ٣٢٦ ، (ط. مكتبة نهضة مصر – القاهرة : ١٩٤٨م)، وفي الميزان الجديد : ١٨٥ – ٠٠٠، (ط. دار نهضة مصر – القاهرة : ١٩٧٣م)، وحسّان ، تمّام : اللغة العربية معناها ومبناها : ١٨ – ١٩، (ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة : ١٩٧٣م). هذا ، ويعلم الباحث أن (لكمال أبي ديب) دراسة بالإنجليزية عن الجرجاني ، هي رسالته للدكتوراه ، لكنه لم يقف عليها .



الناشىء الأكبر
شاعراً وناقداً



عباس أرحيلة

أولاً : حياته وعلمه[1]

أ - حياته : عبدالله بن محمد بن عبدالله بن مالك ، أبو العباس ، الناشيء ، ويعرف بابن شِرْشِير ، الناشيء الأكبر . ويتضح من ترجمته أن نشأته مجهولة في الإنباه ، وأنه أقام ببغداد مدة طويلة ، ثم خرج إلى مصر فنزل بها إلى آخر عمره حيث توفي سنة ٢٩٣هـ .

وشِرْشِير (بكسر الشينين معاً) في الأصل اسم طائر يصل إلى الديار المصرية في البحر زمن الشتاء ، وهو أكبر من الحمام بقليل كثير الوجود بساحل دمياط ، وباسمه سمي الرجل[2] . ويقال له : الناشيء الكبير والناشيء الأكبر .

والناشيء الأكبر ، لقب غلب عليه . وذكر ابن النديم أن الناشيء حدَّثَهُ في شأن سبب هذا اللقب ؛ فذكر أنه دخل مجلساً فيه أهل الجدل ، فتكلم فتى حَدَثُ السِّن على مذهب المعتزلة فجوّد وقَطَعَ مَنْ ناظَرَهُ . فقام شيخ منهم فقبَّل رأسَهُ ، وقال : لا أعدمنا مثل هذا الناشيء أن يكون فينا وينشأ في كل وقت مثلُه لنا ، واستحسن أبو العباس هذا الاسم فَلُقِّبَ به[3] .

ويُعَلِّلُ الخطيب البغدادي انتقاله إلى مصر بكونه أخذ نفسه بالخلاف على أهل المنطق والشعراء والعروضيين وغيرهم ، ورام أن

يحدث لنفسه أقوالاً ينقض بها ما هم عليه فسقط ببغداد ، فلجأ إلى مصر... وأقام بها بقية عمره[٤].

وذكر ياقوت الحموي (٦٢٦هـ) " أن سبب موته كان عجباً ، وهو أنه كان في جماعة على شراب فجرى ذكر القرآن وعجيب نظمه ، فقال ابن شِرْشِير : كم تقولون ؟ لو شئتُ ... وتكلم بكلام عظيم فأنكروا عليه ذلك ، فقال : ائتوني بقرطاس ومِحْبَرة فأُحْضِرَ له ذلك فقام ودخل بيتاً فانتظروه ، فلما طال انتظاره قاموا ودخلوا إليه فإذا القرطاس مبسوطاً وإذا الناشىء فوقه ممتدّاً ، فحرّكوه فإذا هو ميِّت "[٥].

ب - اعتزاليته وتكوينه العلمي :

ويبدو من الخبر الذي ساقه ابن النديم في سبب لقبه بالناشىء أنه نشأ في بيئة اعتزالية ، وأنه كان يحضر مجالس الجدل وهو مايزال في حداثة سنه .

وقد جعله ابن المرتضى (٨٤٠هـ) في الطبقة الثامنة من كتابه " طبقات المعتزلة "، مع أبي علي الجُبائي ، وأبي الحسين الخياط، وأبي القاسم البلخي[٦].

كما نجد ابن النديم يتشكك في معتقده ، فيقول : " وقيل إنه كان ثنوياً ". ويجعله في مكان آخر من الفهرست من المتكلمين الذين يظهرون الإسلام ويبطنون الزندقة[٧]. وكان الناشىء متكلماً شاعراً مترسلاً ، وكان متبحراً في عدة علوم من جملتها : النحو والعروض والمنطق وعلم الكلام . " عَلِمَ النحوَ وأحْكَمَهُ "، ونظر في

عِلَلِهِ وهو متكلم ، فتبين له بقوة الكلام نَقْـضُ أصولـه ، فَنَقَضَـها وصَنَّفَ فيها . وكذلك العروض أدخل عليه شُبَهاً ناقصةً لها ، ومثّلَـه بأمثلة غيرِ أمثلة الخليل ... وكذلك فعل بالكتب المنطقية "[٨] . وذكـر ابن خلكان أنه " كان بقوة علم الكلام قد نقضَ عِلَلَ النحاة ، وأدخل على قواعد العروض شُبَهاً، ومثّلها بغير أمثلة الخليل ؛ وكـل ذلـك بحذقه وقـوة فطنته "[٩] . ونُسب إلى محمد بن داود بن الجراح أنـه ذكر أن للناشيء كتباً ينقض بها المنطق[١٠] .

وعن قدرته على نقض كتب المنطق نجد في المناظرة بـين أبي بشر متَّى بن يونس القُنَّـائي (٣٢٨هـ) وأبي سـعيد السـيرافي (٣٦٧هـ)؛ أن أبا سـعيد يستهين بمنطق اليونـان ويرى أن مَـنْ حسُنَ تمييزُهُ ، ولَطُـفَ نظرُهُ ، وثقُبَ رأيُهُ استغنى عن المنطق . وقال: " وما أعرف لاستطالتكم بالمنطق وجهاً ، وهذا الناشيء أبو العباس قد نقَضَ عليكم وتَتَبَّعَ طريقكم وبَيَّنَ خطأكم وأبرزَ ضَعْفكم ، ولم تقدروا إلى اليوم أن تردُّوا عليه كلمةً واحدةً مما قال ، وما زدتم على قولكم : لم يعرف أغراضَنَا ولا وَقَفَ على مرادنا ، وإنما تكلّمَ على وَهَم "[١١] . وعن نقضه لكتب المنطق نجد ابن المرتضى يقول : " وله كتب كثـيرة نقض بها المنطق "[١٢] .

وقد اختلفت آراء العلماء فيه :

قال المرزباني (محمد بن عمران : ٣٨٤هـ) : " وكان أبـو العباس الناشيءُ متهَوِّساً شديد الهَوَس ، وشعره كثير وهو من كثرتـه قليل الفائدة "[١٣] .

وقال الخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) وقد قرأت بعض كتبـه

فدلتني على هوسه واختلاطه ؛ " لأنه أخذ نفسه بالخلاف على أهل المنطق والشعراء والعروضيين وغيرهم ، ورام أن يحدث لنفسه أقوالا ينقض بها ما هم عليه ، فسقط ببغداد . فلجأ إلى مصر ... وأقام بها بقية عمره"[١٤].

أما القفطي فيرى من غير الإنصاف أن ينسب إلى التهوس ، وأرجع ذلك إلى قوة فطنته ؛ فقال : " وإذا وقف الواقف على تصانيفه وأنصف ظهر له أثر الاجتهاد والإمتاع "[١٥].

أما الإمام الذهبي (٧٤٨هـ) فقد اعتبره من كبار المتكلمين، وأعيان الشعراء ، ورؤوس المنطق ، ومن أذكياء العالم[١٦].

ومما يقربنا من ثقافة الناشيء هذا النص الذي أورده ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) في "باب فضل الشعر : "وقال بعضهم - وأظنه أبا العباس الناشيء - العلم عند الفلاسفة ثلاث طبقات : أعلى، وهو علم ما غاب عن الحواس ؛ فأدرك بالعقل والقياس ، وأوسط ، وهو علم الآداب النفسية التي أظهرها العقل من الأشياء الطبيعية ؛ كالأعداد والمساحات وصناعة التنجيم وصناعة اللحون ، وأسفل ، وهو العلم بالأشياء الجزئية ، والأشخاص الجسمية . فواجب - إذا كانت العلوم أفضلها ما لم تشارك فيه الجسوم - أن يكون أفضل الصناعات ما لم تشارك فيه الآلات . وإذا كانت اللحون عند الفلاسفة أعظم أركان العمل الذي هو أحد قسمي الفلسفة وجدنا الشعر أقدم لحنه لا محالة؛ فكان أعظم من الذي هو أعظم أركان الفلسفة ، والفلسفة عندهم علم وعمل ".

يقول ابن رشيق : هذا معنى كلام المنقول عنه مختصرا ، وليس نصا[١٧].

ثانياً : الناشيء شاعراً

ترجم له ابن المعتز (٢٩٦هـ) في كتابه طبقات الشعراء المحدثين . وقال عنه أبو حيان التوحيدي (٤١٤هـ) : وله مذهبٌ حلو، وشعر بديع ، واحتفال عجيب[١٨].

واعتبره ابن خلكان (٦٨١هـ) من الشعراء المجيدين ، وجعله في طبقة ابن الرومي والبحتري وأنظارهما . وقال إنَّ له قصيدة في فنون من العلم على روي واحد تبلغ أربعة آلاف بيت ، وله أشعار كثيرة في جوارح الصيد وآلاته ، والصُّيُود وما يتعلق بها ...؛ كأنه كان صاحب صيد ... منها قصائد ومنها طَرَديات على أسلوب أبي نواس ...، وقد أجاد في الكل[١٩].

وورد في " تاريخ بغداد " أنه كان يقول في خلاف كل معنى قالت فيه الشعراء ، وشعره كثير ، وهو مع كثرته قليل الفائدة[٢٠]. وقال ابن القفطي : وله شعر كثير يتضمن فوائد[٢١].

وقد جمع شعره وحققه وعلق عليه : هلال ناجي ، ونشره تباعاً في خمسة أعداد من مجلة المورد العراقية بين سنتي ١٩٨٢ - ١٩٨٣.

ولاحظ الباحث أنه لم يجد في المعاصرين من أفرد للناشيء كتاباً درس فيه شعره دراسة نقد وتقويم . وأن المحاولة العلمية الأولى قام بها د. شوقي ضيف في كتابه " العصر العباسي الثاني "؛ حيث اعتبره صاحب شاعرية خصبة ، " وقد رفدها مبكراً بثقافته الكلامية التي أعدته ليحاور ويداور أرسطو والخليل بن أحمد وعلماء

النحو واللغة ، ولا ريب في أنها وصَلَتْهُ بكل ينابيع الثقافة في عصره : يونانية وغير يونانية ...

وفي الحق ، إنه كان يعرف كيف يولّد الصور ، وكيف يستخرجها من مكامنها ، وكيف ينظمها شعراً عذباً بكل ما يملأ النفس إعجاباً به ...(٢٢).

وقد تناول طَرَدياته بالدراسة والتحليل د. عبدالرحمن رأفت باشا في كتابه " شعر الطَّرَد إلى نهاية القرن الثالث الهجري "، فكشف عن خصائصها اللفظية والمعنوية والإيقاعية . ولاحظ هلال ناجي أن اهتمام الناشيء بشعر الطرد ينم عن استجابته لدواعي الحضارة والتغييرات الجديدة في المجتمع العباسي(٢٣).

وقدم هلال ناجي دراسة لشعره أبرز من خلالها أثر الاعتزال في شعره ، وانتهى إلى أن الفكر الاعتزالي ومصطلحاته يبدو واضحاً في شعر الناشيء ؛ من خلال التعابير والأغراض والمعاني الكلامية ؛ حتى إن القارىء لَيُحِسُّ أن روح الاعتزال تتبدّى في طيّات شعره . كما أظهر الباحث أثر صنعة الكتابة في شعره ؛ إذ كان من طبقة جمعت بين فَنَّيْ الشعر والكتابة في القرن الهجري الثالث ، وكانت له صلات وثيقة بعدد من رجالها(٢٤).

وجدت في نضرة الإغريض أن المتنبي أخذ قوله :

كأنّ بناتِ نَعْشٍ في دُجاها ... خرائدُ سافِراتٌ في حِدادِ

من قول أبي العباس الناشيء :

كأنّ مُحَجَّلاتِ الدُّهْمِ فيه ... خرائدُ سافراتٌ في حِدادِ(٢٥)

ومن شعره :

تـأمَّلْ بعينـك هـــذا الأنــامَ فكُــنْ بعـضَ مَــنْ صانَـهُ عقلُــهُ
فحِلْيَـةُ كُــلِ فــتىً فَضْلُــهُ وقيمـةُ كـلِّ امـرىء نُبْلُــهُ
فـلا تَتَّكِـلْ في طِـلاب العــلا علـى نسب ثــابت أصلُــهُ
فمـا مـن فـتىً زانَـهُ قولُــه بشــيء يُخالفُـــهُ فِعْلُـــهُ

ثالثاً : الناشيء ناقداً

أ - عن مكانته النقدية :

لعل أول إشارة للجانب النقدي عند الناشيء هي التي ذكرها أبو حيان التوحيدي في كتابه : " البصائر والذخائر "، حين قال :

" وما أصبتُ أحداً تكلم في نقد الشعر ، وترصيفه أحسنَ مما أتى به الناشيء المتكلم ، وإنّ كلامَه ليزيدُ علـى كـلام قدامةَ وغيره..."[٢٦].

وهو حكم من رجل تابع النشاط الفكـري للقـرن الرابـع الهجري ، حيث بلغ النقد العـربي أوجه ، فما وجد أحداً تكلـم في نقد الشعر ، كما فعل الناشيء ، بل وجد كلامه يزيد علـى كـلام قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) وغيره .

وقد ذكر له أبو حيان كتاباً بعنوان : " نقد الشعر " وأسمـاه ابن رشيق في العمدة " تفضيل الشعر "؛ ولا يُعْرَف أهو كتاب واحـد أم كتابان. ولم يبق من آثاره سوى نصوص قليلة تجدهـا مبثوثـة في [البصائر والذخائر ، وفي العمدة لابن رشيق ، وفي زهر الآداب ، وفي

ما يجوز للشاعر في الضرورة]. ومما تميز به الناشىء أنه عَبّر عن كثير من الحقائق النقدية في شعره ، وقدم صورة لصناعة الشعر ، وأغراضه، كما سنرى .

ولعل أهم من توقف عند الجانب النقدي عند الناشىء :

– د. إحسان عباس في : " تاريخ النقد الأدبي عند العرب [ط١ ، ١٩٧١] ص. ١٦ ، ٦٣ - ٦٦ .

د. يوسف حسين بكار في مقالة بعنوان : " الناشىء الأكبر ناقداً ": مجلة الأديب اللبنانية حزيران ، ١٩٧٤ ص ٢٢ - ٢٦ .

– د. مصطفى الجوزو : " نظريات الشعر عند العرب [ط١ ، ١٩٨١]، ص ١٧٦ .

– هلال ناجي في تقديمه للديوان ، وخاصة : الموعد عدد (٢) المجلد ١١ سنة ١٩٨٢ ص ٦٤ - ٦٦ .

يرى د. إحسان عباس " أن النقد الأدبي ولد في حضن الاعتزال (الجاحظ - بشر بن المعتمر - الناشىء الأكبر) والمتأثرين به"(٢٧).

وبدا له أن الناشىء قد خص النقد الأدبي بالتأليف ، فقد وجد من خلال النقول الواردة في " البصائر والذخائر " أن الناشىء عرّف الشعر ووصفه ، وتناول موضوعات الشعر ، وما يتصل منه بالغزل والنسيب ، وذكر أن النصوص التي وصلتنا من الكتاب تدل على نزعة أدبية خاصة في الكلام على الشعر ، وانتهى إلى القول : " ومهما تكون طبيعة هذه المحاولة ، فإنّ نسبتها إلى الناشىء الأكبر أمرٌ هامٌ ؛

لأنها تؤكد أن الدوائر الاعتزالية كانت من أكثر المجالات اهتماما بالنقد سواء منه ما تناول الخطابة وما تناول الشعر "[٢٨].

ب - مفهومه للشعر :

جاء في البصائر والذخائر :

" وقال الناشيء أبو العباس في " نقد الشعر ": الشعر قيد الكلام، وعقال الأدب ، وسور البلاغة ، ومحل البراعة ، ومجال الجنان ، ومسرح البيان ، وذريعة المتوسل ، ووسيلة المتوصل ، وذمام الغريب ، وحرمة الأديب ، وعصمة الهارب ، وعذر الراهب ، وفرحة المتمثل ، وحاكم الإعراب ، وشاهد الصواب "[٢٩].

فالشعر عنده مقيد بوزن ، وهو مجال للإبداع ، ووسيلة بيان وتواصل بل هو وسيلة لغايات كثيرة . ومن مهماته أن يكون شاهد إثبات على كثير من الحقائق الإنسانية ، واللغوية والنحوية .

ج - موضوعات الشعر ومجالات القول فيه :

" قال الناشيء أبو العباس الكبير : أول الشعر إنما يكون بكاء على دمن ، أو تأسفا على زمن ، أو نزوعا لفراق ، أو تلوعا لاشتياق، أو تطلعا لتلاق ، أو إعذارا إلى سفيه ، أو تغمدا لهفوة ، أو تنصلا من زلة ، أو تحضيضا على أخذ بثأر ، أو تحريضا على طلب أوتار ، أو تعديدا للمكارم ، أو تعظيما لشريف مقاوم ، أو عتابا على طوية قلب، أو إعتابا من مقارفة ذنب ، أو تعهدا لمعاهد أحباب ، أو

تحسُّراً على مشاهدة أطراب ، أو ضرباً لأمثال سائرة ، أو قَرْعاً لقوارعَ غائرة ، أو نظماً لحِكَمٍ بالغة ، أو تَزْهيداً في حقير عاجل ، أو ترغيباً في جليل آجل ، أو حفظاً لقديم نَسَبٍ ، أو تدويناً لبارع أدَبٍ "(٣٠).

تناول الناشيء في هذا النص ما يتعلق بموضوعات الشعر ، ومجالات القول فيه ؛ مما تقرر في أغراض الشعر العربي .

كما تناول موضوعات الشعر في القصيدة الآتية ، وبَيَّن صَنْعة الشعر وحدَّدَ موقفه منها . ومناسبة هذه القصيدة أنه تكلَّم أناسٌ في الشعر عند أبي الصَّقْر إسماعيل بن بلبل [تولى الوزارة للمعتمد العباسي، مدحه البحتري وابن الرومي ، وتوفي سنة ٢٧٨هـ] من حيث لا يعلمون، فكتب إليه ، أبو العباس الناشيء هذه القصيدة(٣١) :

لعن اللهُ صَنْعَةَ الشعرِ ، ماذا ... من صُنُوف الجُهَّال فيها لقينا؟
يؤْثِرون الغريب منه على ما ... كان سهْلاً للسامعين مُبِينَا
ويَرَوْنَ المُحالَ شيئاً صحيحاً ... وخسيس المَقال شيئاً ثَمينا
يَجْهَلون الصَّواب منه ولا يَدْ ... رُونَ ، للجهل ، أنَّهُمْ يجهلونا
فَهُمْ عند من سوانا يُلامُو ... نَ ، وفي الحق عندما يُعذرونا
إنما الشِّعرُ ما تناسب مع النَّظْ ... مِ ، وإن كان في الصِّفات فنونا
فأتى بعضُه يُشاكِلُ بعضاً ... قد أقامت له الصدور المُتونا
كلُّ معنىً أتاكَ منه على ما ... تتمنَّى لو لم يكن أن يكونا
فتناهى من البيان إلى أن ... كاد حُسناً يَبِينُ للناظرينا
فكأنَّ الألفاظَ منه وُجوهٌ ... والمعاني رُكِّبْنَ فيها عُيونا
فائِتاً في المَرام حسْبَ الأماني ... يُحلَّى بحُسْنِهِ المُنْشدينا

فإذا ما مَدَحْتَ بالشعر حرّاً رُمْتَ فيه مذاهب المُشْهبينا
فجعلتَ النسيبَ سهلاً قريباً وجعلتَ المديحَ صِدقاً مُبينا
وتنكّبْتَ ما يُهَجِّنُ من السَّمْـع ، وإن كان لفظُهُ موزونا
وإذا ما قَرَضْتَهُ بهجاء عِفْتَ فيه مذاهب المُرْفثينا
فجعلتَ التصريحَ منه دواءً وجعلتَ التعريضَ داءً دفينا
وإذا ما بكيتَ فيه على الغا دين يوماً للبين والظاعنينا
حُلْتَ دون الأسى ، وذَلّلْتَ ما كا ن من الدمع في العيون مَصونا
ثم إذ كنتَ عاتباً شُبْتَ في الوَعْـ د وعيداً ، وبالصعوبة لينا
فتركتَ الذي عتِبْتَ عليه حَذِراً ، آمِناً ، عزيزاً ، مَهينا
وأصَحُّ القريضِ ما فاتَ في النَّظْـم وإن كان واضحاً مستبينا
فإذا قيل أطمعَ الناسَ طُرّاً وإذا رِيم أعجزَ المُعجزينا

وهو يرى أن الشعر ما تحقق فيه التناسب والمشاكلة في النظم، وجاء سهلاً صحيحاً يكشف عما في النفس ، معانيه تأتيك كما تتمناها ، وتتمثل شاخصة للبصر من شدة وضوحها . وحدد ما به يتميز كل غرض شعري . ورأى في نهاية القصيدة أن أصح القريض ما لا تناله القرائح ، من سمعه يحسب أنه يستطيع أن يأتي بمثله، وحين يحاول يعجز عن إنجاز مثله .

وقال في القصيدة الثانية[٣٢] :

والشعرُ ما قوَّمْتَ زَيْغَ صدورِهِ وشدَدْتَ بالتهذيب أَسْرَ متونِهِ
ورأَبْتَ بالإطْنابِ شَعْبَ صدوعِهِ وفتحْتَ بالإيجاز عورَ عيونِهِ
وجمعتَ بين قريبِهِ وبعيدِهِ ووصلْتَ بين مَجَمِّهِ ومَعينِهِ
فإذا بكيْتَ به الديارَ وأهلَها أجريْتَ للمَحزونِ ماءَ شؤونه
وإذا مدحْتَ به جواداً ماجداً وقضيْتَهُ بالشكر حقَّ دُيونِهِ
أصفيْتَهُ بنفيسِهِ ورَصينِهِ وخصَصْتَهُ بخطيرِه وثمينِهِ

فيكون جزلاً بالّساق صُنوفِهِ ويكون سهلاً في اتّفاق فُنونِهِ
فإذا أردت كِنايَةً عن ريبةٍ بايَنْتَ بين ظهوره وبطونِهِ
فجعلتَ سامعَهُ يشوبُ شُكوكَهُ ببيانه وظنونه يقينه
وإذا عتبت على أخ في زلّةٍ أدمجتَ شدَّتَهُ له في لينهِ
فتركتَهُ مستأنساً بدماثَةٍ مستيئساً لوُعوثِهِ وحُزونِهِ
وإذا نَبَذْتَ إلى التي عُلِّقْتَها إنْ صارَمَتْكَ بفاتنات شؤونه
تَيَّمْتَها بلطيفه ودقيقه وشَغَفْتَها بخبيئِهِ وكمينِهِ
وإذا اعتذرتَ إلى أخٍ من زَلَّةٍ واشَكْتَ بين مُحيلِهِ ومُبينِهِ

وقد مهَّد ابن رشيق بهاتين القصيدتين للحديث في أغراض الشعر وصنوفه ، ذلك أن الناشىء يقدم توجيهات لمن طلب الشعر في غرض من أغراضه ؛ مبيناً حقيقة ذلك الغرض في نفسه ونفس متلقيه. ولا يشك أحد في استفادة ابن رشيق من حديث الناشىء عن الأغراض.

وفي ضوء ما ورد في القصيدتين لاحظ د. يوسف حسين بكار أن الناشىء من أقدم الذين تحدثوا عن كيفية بناء الشعر ونسجه ، وممن رأوا التنقيح ضرورة ، وممن ربطوا بين اللفظ والمعنى ربطاً محكماً، وأنه مهَّد الطريق لمن بعده من النقاد في كيفية تناول كل فن من فنون الشعر .

يقول د. مصطفى الجوزو : يبدو أنه أول من عرَّف الشعر بالنظم ، منكراً الغريب والمحال فيه ، وأنه من أنصار تثقيف الشعر(٣٣) .

ولعله بعد تناول أغراض الشعر جملة ، وقف عند كل غرض غرض ؛ ومما قاله في موضوع الغزل والنسيب ، هذا النص الذي ورد في البصائر والذخائر .

د - المرأة والشعر :

"قال الناشيء في كتاب " نقد الشعر ": "ومخاطبات النساء تحلو في الشعر ، وتعذب في القريض ... فكيف إذا هي برزت ..، وتمادت بين أترابها ..."[٣٤].

هـ - ما قاله في وصف شعره[٣٥]:

يَتَحَيَّرُ الشعراءُ إنْ سمعوا به ... في حسنِ صَنْعته وفي تأليفِهِ
فكأنَّهُ في قُرْبِهِ من فَهْمِهم ... ونكولهم في العجز عن ترصيفِهِ
شَجَرٌ بدا للعينِ حُسْنُ نباتِهِ ... ونأى عن الأيدي جَنَى مقطوفِهِ
فإذا قرنْتَ أبيَّهُ بمُطيعِهِ ... وقرنْتَه بغريبه وطريفِهِ
ألفيْتَ معناه يُطابِقُ لفظَهُ ... والنظمُ منه جليُّه بلطيفه
فأتاه متَّسقاً على إحسانه ... قد نيط منه رزينُه بخفيفِهِ
هَذَّبْتُهُ فجعلتُهُ لَكَ باقياً ... ومنعْتُ صَرْفَ الدهرِ عن تصريفِهِ

قال ابن رشيق : وقال في هذا الكتاب (ويقصد كتابه " في الشعر"، ولعله ما أسماه أبو حيان التوحيدي بـ " نقد الشعر "): الشعر ما كان سهْلَ المطالع ، فصْلَ المقاطع ، فَحْلَ المديح، جَزْلَ الافتخار ، شجيَّ النسيب ، فَكِهَ الغزل ، سائرَ المَثل ، سليمَ الزَّلل ، عديمَ الخَلَل ، رائعَ الهجاء ، موجبَ المعذِرة ، مُحِبَّ المَعْتَبَة ، مُطْمِعَ المسالك ، فائِتَ المدارك ، قريبَ البيان ، بعيدَ المعاني ، نائي الأغوار ، ضاحي القرار ، نقيَّ المُسْتَشَفِّ ، قد هُرِيقَ فيه ماء الفصاحة ، وأضاء له نورَ الزجاجة، فانْهَلَّ في صادي الفهم ، وأضاء في بهيم الرأي ، لمتأمِّلِهِ تَرَقْرُقٌ ، ولمُسْتَشفِّهِ تألُّقٌ ، يَروقُ المُتَوَسِّمَ ،

ويسرُّ المترسِّم ، قد أبدتْ صدورُهُ مُتونُهُ ، وزهتْ في وُجوهِهِ عيونُهُ ، وانقادت كهولُه لهواديه ، وطابقت ألفاظه معانيه ، وخالفت أجناسَه مبانيه ، فاطَّرد لمتصفحه ، وأنار لُمستوضحِهِ ، وأشبَهَ الروض في وَشْيِ ألوانه ، وتعمُّم أفنانه ، وإشراق أنواره ، وابتهاج أنجاده بأغواره ، وأشبه الروض في اتفاق رقومه ، واتساق رسومه ، وتسطير كفوفه ، وتحبير فُوفه ، وحكىَ العِقْدَ في التئام فصوله ، وانتظام وصوله ، وازديان ياقوته بدُرِّه ، وفريده بشَذْره ، فلو اكتنف الإيجاز موارِدَه ، وصقلتْ مداوس الدُّربة مَناصِلَه ، وشحَذتْ مدارس الأدب فياصلَه ، جاء سليماً من المعايب ، مهذباً من الأدناس ، تتحاشاه الأُبَن، وتتحاماه الهُجَن ، مُهدياً إلى الأسماع بَهْجَتَه ، وإلى العقول حِكمتَه"(٣٦).

ولاحظ ابن رشيق أن الناشىء كان معجباً بنفسه، مُثْنياً على شعره ، كما " في كتابه الموسوم بـ " تفضيل الشعر "، وهو ما لا يجوز لشاعر - كما لا يجوز لغيره ، كما يرى(٣٧).

وخلاصة القول ، أرى أن هذه النصوص تكشف عن شاعر وناقد من القرن الهجري الثالث ، وقد اكتفيت بعرض هذه النصوص لقراء " جذور "؛ آملاً أن يجدوا فيها متسعاً للقول في التأريخ لنقدنا العربي القديم ، وأن يكتشفوا ناقداً يجعل من العبارة النقدية أثراً فنياً .

الهوامش

١) طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ت. عبدالستار فرج ، ص ٤١٧ - ٤١٨ .

- الفهرست : ابن النديم ، ت . رضا تجدد، ص ٢١٧ و٤٠١ .

- تاريخ بغداد : الخطيب البغدادي : ٩٢/١٠ – ٩٣ .
- طبقات المعتزلة : ابن المرتضى : ٩٢ – ٩٣ .
- وفيات الأعيان : ابن خلكان ، ت. إحسان عباس : ٩١/٣ – ٩٢ .
- إنباه الرواة / القفطي ، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم : ١٢٨/٢ – ١٢٩ .
- الكامل في التاريخ : ابن الأثير : ٥٤٧/٧ .
- سير أعلام النبلاء / الذهبي .
- معجم المؤلفين : عمر رضا كحالة ، مكتبة المثنى ، لبنان : ١١١/٥ .

٢) شذرات الذهب : ابن العماد الحنبلي : ٢١٢/٢ ووفيات الأعيان : ٩٢/٣ .
٣) الفهرست : ٢١٧ .
٤) تاريخ بغداد : ٩٢/١٠ – ٩٣ .
٥) معجم الأدباء : ١٥٤٨/٤ .
٦) طبقات المعتزلة : ٩٢ – ٩٣ .
٧) نفسه : ٤٠١ .
٨) إنباه الرواة : ١٢٨/٢ .
٩) وفيات الأعيان : ٩١/٣ .
١٠) تاريخ بغداد : ٩٢/١٠ .
١١) معجم الأدباء : ٩٠٥/٢ .
١٢) طبقات المعتزلة :
١٣) تاريخ بغداد : ٩٣/١٠ .
١٤) نفسه – نسب هذا القول إلى ما ورد في معجم الأدباء : ١٥٤٨/٤ .
١٥) إنباه الرواة : ١٢٨/٢ .
١٦) سير أعلام النبلاء : ٤١/١٤ .
١٧) العمدة : ٨٣/١ – علق د. إحسان عباس على هذا النص بقوله : ولسنا نقول شيئا في هذه العبارة سوى أنها سفسطة قائمة على المغالطة : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٦ .
١٨) البصائر والذخائر : ١٠٩/٢ .

١٩) وفيات الأعيان : ٩١/٣ – ٩٢ – من الفهرست ، ص ٢١٧ :" وله قصيدة من أربعة آلاف بيت على روي واحد وقافية واحدة في الكلام ، سلك فيها طريقة الفلسفة ، فسقط عند أهل طبقته من المتكلمين ".:

٢٠) تاريخ بغداد : ٩٢/١٠ .

٢١) إنباه الرواة : ١٢٦/٢ .

٢٢) العصر العباسي الثاني : ص ٤٩٩ .

٢٣) مجلة المورد عدد (٢) المجلد ١١ سنة ١٩٨٢ ص ٧٦ .

٢٤) نفسه : ص ٦٣ .

٢٥) نضرة الإغريض : ٤٤٧ .

٢٦) البصائر والذخائر : ١٠٩/٢ .

٢٧) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٦ .

٢٨) نفسه : ٦٣ .

٢٩) البصائر والذخائر : ٢١٨/٥ – ٢١٩ [والحصري في "زهر الآداب وثمر الألباب " بدأ النص بقوله: " وقال الناشىء في فصل من كتابه " في الشعر " وفي النص تغييرات هي : عقل الآداب، ومعدن البراعة ، وذمام الغريب ، وعدة الراهب ، ورحلة الداني ، ودوحة المتمثل ، وروحة المتحمل : ٦٨٣/٣]

٣٠) البصائر والذخائر : ٢٠٩/٥ – ٢١٠ .

٣١) العمدة : ٧٤٨/٢ – ٧٤٩ – وأوردها ابن خلدون في مقدمته ، ونسبها إلى ابن رشيق : ١٣٠٨/٣ – ١٣٠٩ (مع تغييرات يسيرة) .

٣٢) قال ابن رشيق : العمدة :٢/ ٧٥١ – ٧٥٢ – في مقدمة ابن خلدون إلى البيت التاسع ، مع اختلاف في الترتيب والرواية : ١٣١١/٣ – ١٣١٢ – زهر الآداب : ٦٨٦/٣ – ٦٨٧ .

٣٣) نظريات الشعر : ١٩٦ .

٣٤) البصائر والذخائر : ٢٥/٩ – ٢٦ .

٣٥) العمدة : ٦٨٥/٣ – وفي زهر الآداب : ٦٨٥/٣ .

٣٦) زهر الآداب : ٦٨٥/٣ – ٦٨٦ .

٣٧) نفسه : ١/ ٣٦٧ .

المصادر والمراجع

- إنباه الرواة على أنباه النحاة : القفطي (٦٢٤هـ)، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم – ط١ [القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٨٦].
- البصائر والذخائر : أبو حيان التوحيدي (٤١٤هـ)، د. وداد القاضي – ط١ [بيروت ، دار صادر ، ١٩٨٨].
- تاريخ بغداد : الخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) – د.ط [بيروت ، دار الفكر ، د.ت].
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب :د. إحسان عباس – ط١ [بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٧١].
- ديوان الناشيء ، ت. هلال ناجي ، [في : ٥ أعداد من مجلة المورد سنة ١٩٨٢ – ١٩٨٣].
- زهر الآداب وثمر الألباب : الحصري (٤٥٣هـ)، ت. د. زكي مبارك – ط٤ [بيروت ، دار الجيل ، د.ت].
- سير أعلام النبلاء : الذهبي (٧٤٨هـ)، ت. أكرم البوشي ، أشرف على التحقيق شعيب الأرنؤوط – ط٢ [بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٤].
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب : ابن عماد الحنبلي (١٠٨٩هـ) – د.ط [بيروت ، دار المسيرة ، د.ت].
- طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ت. عبدالستار فرج ، ط٢ [القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨].
- طبقات المعتزلة : ابن المرتضى (٨٤٠هـ) عنيت بتحقيقه سوسنه ديفلد – فلزر – ط١ [بيروت ، دار مكتبة الحياة ، ١٩٦١].
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ابن رشيق ، ت د. محمد قرقزان – ط٢ [بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٩٤].
- الفهرست : ابن النديم ، ت. رضا تجدد ، (ط١ – ١٩٧١).
- معجم المؤلفين : عمر رضا كحالة – ط١ [بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٩٣].
- نظريات الشعر عند العرب : د. مصطفى الجوزو – ط١ [بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨١].
- وفيات الأعيان : ابن خلكان (٦٨١هـ)، ت. إحسان عباس – ط١ [بيروت ، دار صادر ١٩٩٤] :



الإقنـاع بواسطة التخييل



حميد لحمداني

وحدة الذات :

الذات من وجهة نظر ديكارتية هي كيان متميز بالمعرفة والتفكير في العالم، بحيث يتحول التفكير نَفْسُه إلى دليل على الوجود. ويقتضي هذا التصور أن تكون الذاتُ منسجمة مع نفسها ، وإذا ما هي كانت في حاجة إلى التطور فإنها تبلغ ذلك من خلال التزود بالمعارف الجديدة عن طريق التأمل والاكتساب والتجربة ، وتُراكِمُ بذلك معرفَتها ، كما أنها تكون قادرة في نفس الوقت على الالتزام بكل ما تراه أفضل وتُنفِّذه . وعليه فإنها قادرة على نقل الأفكار إلى الآخرين . وفي ضوء هذه الصورة المنسجمة للحضور الذاتي لا يمكن الحديث إلا عن التواصل بين الذوات حتى لو تعلق الأمر بمسائل فلسفية وأدبية ورمزية ، فكل ما يحيط بالخطاب اللغوي في هذه الأشكال إنما هو خادمٌ للمضامين والدلالات الحاضرة سلفاً في ذهن الذات الفردية ، ويصبح الفكر في كل نشاطها :" أداة كُلِّية صالحة لكافة الحيثيات "(1).

حدود الإخبار والتواصل :

لقد ركزت نظرية الإبلاغ أو الإخبار La théorie de l'information - منذ ظهور أصولها الرياضية والتواصلية الأولى -

على وجود مرسل ، ومستقبل ورسالة وقناة إرسال ، وبقي الاهتمام فيها حتى عندما انتقلت إلى اللسانيات مُنْصبّاً على مضمون الرسالة المُوجَّهة من قبل مُرسِل محدد ، هل تُستقبلُ دائماً على الوجه الأكمل أم لا ؟

وفي أبحاث جاكوبسون المتعلقة بالترجمة طرحت مسألة كفاية المعلومات السياقية في اللغة المترجم عنها ، كما طرحت مسألة الاختيارات المعجمية المتاحة في اللغة الهدف[٢]، ولوحظ أن هذا الوضع يؤدي في الغالب إلى تغيير مضمون النص الأصلي ولذلك دفعت هذه الملاحظة إلى القول بضرورة تجاوز نظرية الإخبار والتواصل حتى فيما يتعلق باللغة الطبيعية العادية[٣]، كما قادت الوضعية أيضاً إلى القول بضرورة التمييز بين الخبر المجرد الصادر عن ذات مخبرة وبين المعنى ، أي ذلك الشيء الذي نريد أن نثبته في الخطاب ولم يسبق لنا أن أثبتناه[٤]. وإذا كان مثل هذا النقاش هنا قد دار حول اللغة العادية فما بالنا باللغة الشعرية ؟

هذا ما دعا جورج منان إلى القول بأن اللغة الشعرية لا تعبر في الواقع إلا عن ذلك الذي لا يعبر عنه ، والقارىء عند قراءة النص الشعري لن يكون متواصلاً مع الشاعر ولكن مع نفسه من خلال النص[٥]. وانطلاقاً من هذه الملاحظات بدأ التفكير في إعادة النظر في مفهوم التواصل بين الذوات .

النظرية الإخبارية التحفيزية :

لم تكن النظرية الإبلاغية العربية القديمة - وخاصة نظرية النظم

الجرجانية - نظرية تواصلية إخبارية حرفية ، رغم أنها ظلت محتفظة للذات المتكلمة بحضورها الأساسي لأنها مسؤولة عن صياغة المقاصد والأغراض ، ونظرية الجرجاني لا تتجاوزها قليلاً هذه الحرفية إلا بسبب إعطائها لوسائل التعبير التخييلية دوراً مهماً في تحفيز القارىء وإحداث الرضى له وإقناعه بالمعنى المخبر به وتقديمه له في أحسن صورة ، فالفصاحة والبلاغة عند الجرجاني إنما هي تعبير عن " فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في أنفسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم . ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها [...] غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما كانت له دلالة ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس "[٦].

هذا يماثل مفهوم التواصل من خلال نظرية التحفيز التي ظهرت نتائجُها في الأبحاث الحديثة لعلم النفس المعرفي ، فإذا كان المُرْسِل يُرضي تحفيزَه الخاص من خلال شُروعه في إنجاز الخطاب فهو في نفس الوقت يُضَمِّنُ خطابه كلَّ ما يعمل أيضاً على إرضاء شخص آخر يُوجَّه إليه الخطاب[٧].

هذه النظرية التحفيزية اتخذت صورة أكثر تقدماً في الأبحاث الأساسية لرومان جاكوبسون من خلال الإشارة إلى هيمنة الوظيفة الإنشائية (أو الشعرية) على الوظيفة الإفهامية في الأدب[٨].

في هذه الحدود يمكننا أن نتحدث عن مستويين من الإقناع[٩] في الشعر على سبيل المثال :

- إقناع بواسطة الروابط ومجموع العلاقات المنطقية والحجاجية . (روابط نحوية ، روابط تداولية حجاجية).

- إقناع بواسطة التخييل :

* تخييل جزئي (تشبيه - استعارة - كناية - مجاز).

* تخييل كلي (الطابع التمثيلي العام للنص).

والغاية من الإقناع ، إذا نحن بقينا في نطاق التصور الإخباري التحفيزي ، هي جعل المعنى ، باعتباره نشاطا ذهنيا منطلقا من المتكلم، في متناول القارىء وفي أحسن صورة تجعله مقبولا ومأخوذا به من قبله . ومادام المبدأ المتحكم في هذا التصور هو الوجود الفعلي لإمكانية نقل المعنى - كما هو - بواسطة الصور والوسائل التخييلية ، فإن مهمة القارىء ستقتصر على المتعة والفهم ، ولحصول مهمة الفهم ينبغي تفكيك الصور وتجاوز الدلالة التخييلية إلى ما وراءها من معنى مقصود . وأثناء هذه العملية ، فإما أن تحصل المتعة فعلا أو أنها لا تتحقق ، فإن حصلت فإن الوظيفة " الإقناعية " للتخييل قد قامت بدورها على أحسن وجه ، وإذا لم تحصل فهذا دليل على ضعف حاصل في بناء هذه الوظيفة تعود مسؤوليته إلى المتكلم . وقد تكون هذه المسؤولية عائدة إلى القارىء بسبب ضعف قدراته على التذوق والإدراك ، والاستدلال . وهذا ما يفسر اهتمام الجرجاني على سبيل المثال بالقارىء اللبيب ؛ فإذا كان اللبيب اليقظ، والمضعوف المغفل يستويان في فهم التشبيهات المألوفة كتشبيه الحجة بالشمس ، فإن التشبيهات البعيدة لا يصل إليها " إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة "(١٠). على أن الجرجاني تفاديا لتداخل

مسؤولية المتكلم والمتلقي اشترطَ لتحقيق الإقناع في التشبيهات شروطاً أساسية منها صحةُ التشبيه ومعقوليتُه والتلاؤم بين عناصره[11].

انقسام الذات :

عندما يتم تجاوزُ التصور الإخباري والتحفيزي معاً ، يكون من الضروري إعادةُ النظر في طبيعة الدور الذي يقوم به الإقناعُ بالتخييل ، لأننا في هذه الحالة نكونُ مجبرين على وَضْع سؤالين أساسيين :

– من يقنع من ؟

– وما هو الموضوع الذي يتم الإقناع به ؟

للإجابة عن هذين التساؤلين نشير إلى أنه تمت إعادةُ النظر في مفهوم الذات الديكارتية ولم يعد يُنْظَرُ إلى الإنسان الفرد على أنه مالكُ جميع زمام أَمْرِه المعرفي والتصوري ، وأن هُويته ليست متماسكة كما كان يُعتقد ، إنها هوية دائمة الانقسام والتجدد كما أنها دائمة البحث عن نفسها . وهذا الانقسام هو بالذات ما يجعلها نشيطة ومتحركة ، فهي تحس دائماً أن وجودها غير مكتمل لذا تبحث عن كل الصور التي تكمل وجودها . وقد اعتبر " بليسنر " الانقسام الذاتي أساس الوجود الإنساني ورأى أننا لا نفتأ نبني أشباحاً تمثل ذواتنا الواقعية ، ويعتقد أن بنية الشبح هذه Depplogänger structure[12] لا تنفصل أبداً عن مفهوم الذات . والذات بهذا المعنى دائماً تفر من ذاتها وتبحث عن تحققات أفضل من خلال مجموع

النشاط الإنساني . وأن هذا البحث يتجلى بصورة أوضح في الأعمال الإبداعية ، فالذات تعيش في عوالم ممكنة من خلال إبداعاتها[١٣].

وهكذا فالشاعر مثلاً وفق هذا التصور ، إنما يعيش في شعره مغامرة اكتشافه لذاته المفتقدة .

ومثل هذا التصور يقوض المقصدية أو على الأقل يحد من هيمنتها (لأن الذات لا يمكن أن تنطلق في كل نشاطاتها من لا شيء)، ثم إن هذا التصور يخلخل نظرية الإخبار والتواصل ؛ فمادام المبدع نفسه لا يعرف مسبقاً جميع تفاصيل دلالات عمله قبل بداية تجربته الشعرية فهو لا يملك إذن نية تامة عن تبليغ محتوى محدد . ومادام لا يعرف جميع ما يريد تبليغه للمتلقي ، فإن الصور التخييلية التي كان يكتشفها أثناء التجربة كان لها دور إقناعه هو بنفسه بأن ما يرسم من عوالم ممكنة بموازاتها في ذهنه هو شيء ترتاح له نفسه ويحقق له بعض ذلك الاكتمال الذاتي المنشود .

وهنا نعود إلى الإجابة عن السؤال المطروح سابقاً من يقنع من في التجربة الشعرية ؟

من المهم هنا أن نميز كما فعل جون سورل بين قصدية الفعل وقصدية التبليغ في المجال اللغوي[١٤] فإذا كان من الصعب إنكار وجود قصدية الفعل عند الشاعر مثلاً قبل خوض التجربة الشعرية ، فإنه من غير الضروري أن يترتب عن ذلك وجودُ لقصدية التبليغ متصلة بمعنى محدد وتام الوضوح . فمادامت المعاني في معظمها شيء مبحوث عنه ومحصل عن التخييل في ذهن الشاعر نفسه

بطريقة إقناعية ذاتية ، فإن النص الشعري لا يمثل هو نفسه سوى بنية استكشافية وهو لذلك يبقى دائماً مجالاً لإعادة التجربة من قبل القراء بكل ما تتضمنه من احتمالات لتوليد إحساسات الرضى وعدم الرضى واحتمالات توليد المعاني .

الشاعر - وفق هذا التصور - ليس في وسعه أن يهدف إلى إقناع قرائه بمعنى تام التحديد سلفاً ، إنه على الأصح يقترح عليهم خوض نفس التجربة التي عاشها مع النص ، وعندما تعاش التجربة مع النص من قبل القراء ، فإن التخييل يقوم بنفس الدور الذي كان قد قام به مع المبدع ، الفارق أن القراء ليسوا هم محدثو التخييل ، ولكنهم مع ذلك يكتشفون ميكانزماته ويتجاوبون بطرائقهم الخاصة معها لرسم خيالهم ، وتبعاً لذلك فإن الإقناع الذي يقوم به التخييل مشروط أيضاً باستعدادات وتأويلات وفعاليات القارىء الذهنية في التقبل والرفض والمقارنة . وإذا كان الشاعر قد قبل ورضى عن عمله الشعري واقتنع به فهذا لا يعني أن تجربته ستنتج تجربة مماثلة لها لدى جميع القراء ، لأن سلطة المبدع - في هذا التصور - لم تعد إقناعية بالدرجة الأولى بل تحولت على الأصح إلى مبادرة اقتراحية .

هذا ما يجعل مسؤولية القارىء أكبر في الخروج بنتائج خيالية تخصه عند تفاعله مع النص[١٥].

التخييل في هذه الحالة لا يقنع بمعنى محدد صادر عن الذات المرسلة وفق مقاصد محددة ، بل يساهم في تشكيل اقتناع محتمل بعوالم ممكنة في ذهن القارىء لحظة التفاعل مع النص ، وليست هذه العوالم الممكنة سوى الخيال وما يلتبس به من متعة ودلالات خاصة يعيشها القارىء تماماً كما عاشها المبدع على طريقته أيضاً .

القوة الاقناعية للتخييل :

لابد من الإشارة في البداية إلى أن التخييل له تركيب حجاجي لأنه يعتمد دائماً على الربط بين أشياء العالم وفق علاقات من قبيل المسلمات العقلية أو من قبيل ما هو مألوف من الدلالات المتداولة للغة . وقد اهتم البلاغيون كثيراً بهذا الجانب وخاصة عندما فحصوا مبررات الربط بين عناصر الصور المجازية التي يبدو أنها لا نهائية الإمكانيات . وجميع هذه الإمكانيات خاضع سواء ما هو متحقق أو غير متحقق إلى قانون سمي العلاقة وذكروا من أنواع العلاقة خمسة وعشرين علاقة هي : المشابهة ، المجاورة ، الحالية ، المحلية ، الأيلولة ، البدلية ، العموم ، الخصوص ، اعتبار ما كان ، التعليق ، السببية ، المسببية ، الكلية ، الجزئية ، اللازمية ، زيادة المضاف ، حذفه ، زيادة الحرف ، حذفه ، التقييد ، البدلية ، العموم ، المشابهة في الصورة ، الملزومية والضدية[16] .

وفيما يخص التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية وكل ضروب المجاز لا يمكن الفصل بين الجانب الحجاجي وجانب المتعة التي تحدث للقراء . والمعروف أن بعض المناطقة حين تحدثوا عن مفهوم "السُّلَّمية الحجاجية " المستفاد من أُزوَالد ديكرو[17] جعلوا الاستعارة مثلاً في أعلى درجات هذا السلم باعتبارها أقوى من التشبيه والتشبيه أقوى من القول الصريح . غير أنه ليس من الضروري إرجاع هذه القوة الإقناعية إلى الجوانب المنطقية العلائقية الماثلة في التخييل لأن التخييل أيضاً فيه جانب " المغازلة " الجمالية التي تمارس أثرها على

المتلقي - وهذه مفارقة عجيبة - فهي عوض أن تكتفي بمضمونها الاحتمالي ، تقوم بواسطة سحرها الجمالي أيضا بإضعاف مقدرة القارىء على مقاومة تتابع التأثيرات المحفزة على وضع الدلالات الممكنة والإنجذاب إليها ، وهي لذلك تضعف أيضا قوته الحجاجية لصالح حجاجيتها الخاصة .

وقد انتبه إلى هذه الحقيقة ذوو الاختصاص المنطقي وخاصة من كان لهم اهتمام بشروط التداول اللغوي ، فقيل إن التداول اللغوي تزدوج فيه " أساليب الإقناع " بأساليب " الإمتاع " فتكون بذلك أقدر على التأثيرات في اعتقاد المخاطب(١٨) .

كما أشار باحث غربي قائلا : " إن الاستعارة الشعرية في حاجة لأن تجهر بأنها استعارة ، إنها محتاجة لأن تلفت الأنظار ، إنها تتملقك أكثر مما ترغمك(١٩) .

تطبيقات :

١ - الحجاج المباشر والتمثيل :

لا حاجة إلى التأكيد بأن الشعر العربي القديم في العصر الجاهلي قد استعمل الحجاج الخطابي المباشر إلى جانب الحجاج التخييلي . ونود أن نقدم أولا مثالا مختصرا عن النوع الأول لنعود إلى التفصيل بالنسبة للنوع الثاني .

ونأخذ هذا المثال من شعر زهير بن أبي سلمى في هجاء بني عليم مساندا رجلا اشتكى له منهم(٢٠) ، يقول في مطلعها :

عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقوادم فالحساء

قال زهير في مقطع منها :

١- وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساءُ
٢- فإن تكن النساء مُخبآت فحق لكل مُحصَنة هِداءُ
٣- وإما أن يقول بنو مَصادٍ إليكم إننا قومٌ بَراءُ
٤- وإما أن يقولوا قد أبينا وشرُّ مواطن الحَسَبِ الإباءُ
٥- وإما أن يقولوا قد وَفَينا بذمّتنا وعادتُنا الوفاءُ
٦- فإن الحق مَقطَعُه ثلاثٌ يمينٌ أو نِفارٌ أو جِلاءُ

شروح وتأويلات :

(اعتمدنا فيها على شرح ديوان الشاعر. صنعة بن العباس ثعلب. مستندين إلى التحقيقات الثلاث التي قام بها تباعاً. أحمد زكي العدوي فخر الدين قباوة وحنا نصر الحتي)[٢١].

١ - إخال : أظن ، والقوم هنا بمعنى الرجال - وقال ثعلب إن الشاعر لا يدري أآل حصن هم رجال أم نساء ، وقيل الكلام فيه هزء وتهكم ، وذهب البعض إلى أن فيه : وعيداً (العدوي).

٢ - المُحصَنة : البكر . الهِداء : الزفاف . التأويل : فإن قالوا هن النساء اللاتي يختبئن في الخدور فينبغي أن يزوجن . وأورد (العدوي) تأويل الأعلم وجاء فيه: " إن كانوا نساء فمن شأن النساء الغدر وقلة الوفاء ، وإنما يصلحن للتخبئة والنكاح " وفي هذا التأويل دلالات كثيرة تدخل في نطاق المحتمل .

٣ - بَراءُ بفتح الباء وضمها . من البراءة . إليكم : أي تنحوا عنا لأنا برآء مما رميتمونا به .

٤ - مواطن الحسب . مواطن الفعال وروي " مواطن الذمم". ويشير ثعلب إلى أن الإباء هنا هو رفض القوم إطلاق سراح الأساري، بينما تذهب المناسبة إلى أنهم رفضوا إرجاع مال الرجل الذي جاء شاكيا إلى زهير. ويلاحظ أن ثعلب عاد إلى الحديث عن المال في شرحه للبيت اللاحق . وذهب الأعلم إلى أن الأمر يتعلق إلى جانب المال بالوفاء بالجوار .

٥ - أول د. قباوة قول الشاعر " وفينا " بمعنى نفي في الحاضر أو المستقبل القريب . والأخذ بصيغة الماضي تعني أن الوفاء قد تم فعلا . ولعل هذا المعنى يتلاءم مع إشارة الشاعر في البيت الموالي إلى اليمين ثم النفار وهو الرجوع إلى من يحكم بينهم .

٦ - الجلاء : الانكشاف ، أي انكشاف الحقيقة ، وهذا تأكيد لدعوى الوفاء السابق أيضا .

خصوصية هذه الأبيات تكمن في أن حجاجيتها مباشرة ، لأنها ابتعدت قدر الإمكان عن سلطة الإقناع بالتخييل ، ويتجلى الطابع الحجاجي من خلال بنية الروابط اللغوية الجدالية التالية ونصلها هنا ببعض الكلمات تسهيلا لفهم هيكلها الحواري :

وما أدري ..... أ...... أم

فإن تكن ...... فحق .....

وإما أن ....

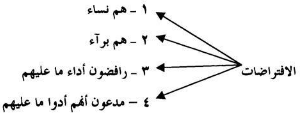
وإما أن ....

فإن الحق .... كذا أو كذا أو كذا

ولا يمنع هذا الحجاج المباشر ، من القول مع ذلك ، بأن مجموع هذه البنية هو نتاج تخييلي ، لا بالمعنى الشعري الضيق ، ولكن بالمعنى التمثيلي العام . ولقد أكدنا على التداخل الحاصل في الشعر الجاهلي على الخصوص بين الشعر والحكي . فهذه الوضعية التي وضعها الشاعر للمهجويين ليس من الضروري أن تكون هي وضعيتهم الحقيقية في الواقع ، إنها ابتكار تمثيلي ، ولهذا السبب فإنها معرضة لأن تكون هي الأخرى موضع تأويل ، وهذا ما رأيناه ماثلا في الشروح والتأويلات المقدمة سلفا ، هذا فضلا عن أن اللجوء إلى السخرية في حد ذاته هو عمل تخييلي بامتياز ، لأن السخرية من خصائصها الأساسية تحطيم الحدود القائمة في الأذهان بين الأشياء والقيم والمواضعات . وها أنت ترى كيف بدأ الشاعر بالتساؤل : "... وكيف إخال أدري (...) أقوم آل حصن أم نساء ؟" فآل حصن لم تعد لهم صورة واحدة ، وعلى القارئ أن يتصور حسب ثقافته وقدراته الخيالية كيف يمكن أن يكونوا قابلين لاحتلال موقع النساء والرجال على السواء . وهذا لا يعني أن الشاعر يقنع بفكرة محددة بل بأوضاع احتمالية . والبنية الحجاجية التي شيدها الشاعر في هذه الأبيات قائمة أيضا على الافتراضات والاحتمالات .

يتجلى البناء الاحتمالي الجدالي في المحتوى الذي يملأ الهيكل الحجاجي المشار إليه سابقا . فالشاعر يبدأ بمقدمة ويعلق بها سلسلة من الافتراضات ، كما يغلق السلسلة بخلاصات أو تبعات شبه منطقية :







ونلاحظ أن الطابع التخييلي للسخرية في هذا المقطع له هيمنة على معظم الافتراضات ، مما يدل على أنه سلطة تخييلية مدعمة للطابع الحجاجي المباشر ، ويمكن إضافة سلطة الإيقاع الداخلي والعروضي باعتبارهما أيضا وسيلتين شعريتين بامتياز . كل هذا يعني أن الحجاج ليس موجودا وحده في هذا المقطع الشعري بل هو مآزر بوسائل شعرية وتمثيلية وإيقاعية .

والقصيدة بقدر ما تعتمد على الإقناع تلجأ أيضا إلى إفحام الخصم بجعله ، في نطاق تصور تمثيلي ، في مأزق أخلاقي ساخر . فإذا رضي آل حصن بأن يكونوا نساء فليتحملوا النتائج ، وأولها أنهم سيفقدون رجولتهم . وهم على كل حال معرضون في أغلب الافتراضات الواردة في النص إلى أن يصبحوا نساء سواء عند رفضهم الأداء أو عند ادعائهم بأنهم قد أدوا ما عليهم .

هكذا نرى أنه حتى عندما يكون الطابع الحجاجي في الشعر مباشراً ، فهو لا يلغي تمام الإلغاء دور التخييل التمثيلي الماثل في السخرية وفي الوضعية التي تم إحداثها في النص بفضل عناصر كثيرة ، كل ذلك يجعل القارىء مدفوعاً إلى تمثلات احتمالية تتآزر في إبداعها عناصر الحجاج ، والتخييل وثقافة المتلقي .

الحجاج غير المباشر (سلطة الإقناع بالتخييل)

إذا انتقلنا إلى لامية الشنفرى ، نجد فيها لوحات شعرية يرقى فيها الإقناع بالتخييل إلى درجة عالية ، وذلك باستخدام التشبيه التمثيلي الذي نرى مثيله عادة في الشعر الجاهلي ، من خلال وصف معاناة الناقة عن طريق تشبيهها بمحنة البقرة الوحشية أو الحمار الوحشي أو النعامة... إلخ . وخصوصية التمثيل التشبيهي عند الشنفرى هي أنه استعمله في وصف شدة الجوع عند الإنسان ومقدار طاقة التحمل التي يمكن أن يصل إليها في الصبر عليه . والصورة هنا قائمة على الشبه بين حالة الإنسان وحالة الذئب . وهي من الصور الفريدة في شعر الشنفري كما أنها متميزة عن صور الشعراء الذين لجأوا إلى نفس المقارنة .

يقول الشنفرى في لاميته المشهورة :

١- أديمُ مطالَ الجوعِ حتَّى أميتَه	وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ
٢- وأسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ كَيْلاَ يُرى لَهُ	عليَّ مِنَ الطَّوْلِ امرؤٌ مُتَطَوِّلُ
٣- وأغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهيدِ كما غدا	أزَلُّ تَهاداهُ التنائِفُ أطْحَلُ
٤- غدا طاوياً يُعارِضُ الريحَ هافياً	يَخُوتُ بأذنابِ الشِّعابِ ويَعْسِلُ
٥- فَلَمَّا لَوَاهُ القوتُ من حيث أمَّهُ	دعا فأجابتْهُ نظائِرُ نُحَّلُ

٦- مهلَّلَةٌ شيبُ الوجوهِ كأنَّها ... قِداحٌ بأيدي يَاسِرٍ تَتقلْقَلُ
٧- أو الخشْرَمُ المبعُوثُ حَثْحَثَ دبْرَهُ ... محابِيضُ أرداهنَّ سامٍ مُعسِّلُ
٨- مهُرَّتَةٌ فوهٌ كأن شُدوقَها ... شُقوقُ العِصيِّ كالحاتٌ وبُسَّلُ
٩- فَضَجَّ وضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها ... وإياه نوحٌ فوق علياءَ ثُكَّلُ
١٠- وأغْضَى وأغْضَتْ واتسى واتَّسَتْ بِهِ ... مَرامِيلُ عزَّاها وعزَّتْهُ مُرْمِلُ
١١- شكا وشكت ثم ارْعَوى بعدُ وارعَوَتْ ... وللصَّبْرِ إن لَمْ ينفعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ
١٢- وفاءَ وفاءتْ بادراتٍ وكُلُّها ... على نَكَظٍ مِمَّا يُكاتِمُ مُجْمِلُ

شروح وتأويلات :

(نعتمد فيها على ديوان الشنفرى تحقيق د. إميل بديع يعقوب، وشرح لامية العرب للعكبري تحقيق محمد خير الحلواني ، ودراسة اللامية لعبدالحليم حنفي .وكتاب بلوغ الأدب في شرح لامية العرب وتجمع شروح الزمخشري / المبرد / العكبري / ابن زاكور / ابن عطاء المصري)(٢٢).

١ - مِطَال : مماطلة وتسويف . أذهل ، أي أذهل عنه وأنساه.

٢ - أَستَفُّ : أي أتناول بفمي . وأول عطاء الله قائلاً " أي اختاره [التراب] بدلاً عما في أيدي الناس من نفيس الطعام ". الطَّوْلُ: المن ومُتطوِّل : منَّانٌ . والتأويل أنه يفضل عند شدة الجوع أن يتناول التراب على أن يمد يده لأحد يتمنن عليه .

٣ - أزَلُّ : الذئب قليل لحم الوركين ، ويقال له الأرْسَحُ أيضاً، وقيل هذه صفة للذئب قليل اللحم على العموم . تَهاداه : تناقله وتتداوله . التنائِفُ واحدها تُنوفَةٌ وهي الأرض وذكر الزمخشري والمبرد ، وابن زاكور وابن عطاء المصري أنها القفار أو

المفازة أي الصحراء . الأطحل في لونه كدرة وقال المبرد أنها كلون الطحال.

٤ ـ يعارض الريح : يمضي معاكسا لها . هافيا : يمضي يمينا وشمالا من شدة الجوع . قال الزمخشري " يحتمل أن يراد به الجائع ... ويحتمل أن يراد به السرعة في العدو ". وقال ابن عطاء المصري "شديد العدو من شدة الجوع كأنه يطير ، من هفى الطائر إذا طار". وأنت ترى هنا الاختلافات الشديدة في التأويلات والتمثلات. يخوت : لها دلالات مختلفة أيضا : ينقض ، يختطف، يختلس. وقد ركز ابن زاكور على السرعة في الاختطاف . بينما ركز ابن عطاء على صوت الانقضاض عند البازي فقال " يخوت يسمع صوت انقضاضه ، وتأويل هذه الكلمة كما نرى مثال نموذجي أيضا عن اختلاف التمثلات الخيالية في التأويل . بأذناب الشعاب: أواخر مسايل الشعاب أو طرقاتها . يعسل : قال المبرد: " يمر مرا سهلا في استقامة " وذهب ابن زاكور إلى أنه يمشي خببا بينما يقول ابن عطاء أنه " يمر مرا سريعا ".

٥ ـ لواه القوت : مطله وامتنع عليه . أمه قصده . دعا : فسرها البعض بالإستغاثة وليس مجرد الدعوى ، وتصور عبدالحليم أن هذه الدعوة هي " استغاثة للذئب بفصيلته من الذئاب ". وقال ابن زاكور " ولما لم يجد ذلك [أي الطعام] عوى من خيبته في مطلبه " وقال ابن عطاء " صاح... تأسلفا على فقد القوت ".

٦ ـ مهللة . رقيقة اللحم . شيب الوجوه : بيضاء شعر الوجه . قداح: أعواد منحوتة بفعل الاحتكاك يلعب بها القمار .

اليasر : ضارب القداح . تتقلقل : تصدر أصواتا عند التقائـها .
وقال بديع يعقوب إن هذه الذئاب :" مضطربة كسهام القمـار "
(انظر الديوان ص ٦٤ هامش ٣٠).

٧ - الخرشم : رئيس النحل . المبعوث : المنـزعج . حثحث: حـرك وأزعج . المحابيض : يفهم من معظم الشروح والتـأويلات أنهـا أعواد يجتمع حولها العسل . أرداهن : إمـا أن تكـون أنزلهـن (الزمخشري) أو " جاء بهن [أي العيدان] إلى الكوارة وهو موضع النحل " (المبرد). أو أهلكهن (إميل بديع يعقوب). والواضـح أن هذا التأويل الأخير يرجع فيه الضمير إلى الدبر وليس إلى المحابيض وهو تأويل بعيد لأن الضمير أرجع عند الغالبية إلى المحـابيض . سام : أي من يصعد إلى الأعلى طلبـا للعسـل . وقـد رسـم عبدالحليم حنفي هذه الصورة الخيالية في تأويل البيت قـائلا : " والبيت تشبيه لحال الذئب وحوله الذئاب ، وكلها جائع حـائر مضطرب بعد اليأس من الطعام ، بحال رئيس النحل يقود سـرب النحل إلى خلاياه ، فإذا هذه الخلايا محطمة بعد أن أخذ جـامع العسل ما فيها ، فوقف النحـل حائما مضطربا حـائرا بـدون مأوى أو طعام ، فحال الذئب وحال النحـل حينئـذ شـبيهان وكلاهما شبيه بحال الشاعر ". (ص : ١٣٣) وأهمية هذا التـأويل هي أنه يشير إلى خاصية التشبيه المركب ، فالشاعر يشبه الذئـب مع الذئاب والذئاب تشـبه خلية النحل المضطربة ولذلك فحـال الشاعر شبيهة بحالتيهما معا .

٨ - مهرتة : وصف لأشداق الذئاب بأنها واسعة . فـوه : مفتوحـة

الأفواه . وانتبه إلى تشبيه الشدوق بشقوق العصـي . ويرى العكبري أن جملة " كأن شدوقها شقوق ، العصـي " يجوز أن تكون حالا من الضمير في فوه ". وعليه تكون شقوق العصي هي الأفواه المفتوحة وجوانب الشقوق هي الشـدوق . والصورة تجسيد كما ترى للبؤس والجوع . كالحات مكشرة ، أو عابسة . بسل : كريهة المنظر . والشجاع باسل لأن وجهه يكون عابسا في الحرب . (انظر المبرد ، والعكبري) .

٩ ـ ضج : صاح أي عوى . نوح : النساء النوائح ، العلياء: مكـان مرتفع . ثكل : فاقدات أولادهن أو أزواجهن .

١٠ ـ أغضى : كف عن العواء ، اتسى من الأسوة ، أي الاقتـداء . مراميل جمع مرمل : أي فاقدة القوت . عزى : واسى . وتـأويل البيت حسب بديع يعقوب :" أن الذئب وجماعته وجدا حالهمـا متفقين يجمعهما البؤس والجوع فأخذ كل منهما يعـزي الآخـر ويتأسى به " (ديوان الشنفرى ص : ٦٥).

١١ ـ ارعوى . كف . أجمل وأفضل .

١٢ ـ فاء : رجـع من حيث أتى ، بادرات : متعجلات ، نكـظ : شدة الجوع ، يكاتم : يكتم ما بنفسه . مجمل : صانع الجميـل بنفسه. وقد أول محقق الديوان آخـر البيت بدلالـة عـودة الذئاب إلى مأواهن " وفي نفوسهم الحسرة والمرارة " (ص ٦٦) بينما يشير عبدالحليم حنفي في دراسته بـأن الذئـاب تحلت بالحكمة وحسن الصنيع لأنها كتمت ما كانت تعانيه (الشـنفرى الصعلوك. ص ١٣٥). والتركيز على هذا المعنى الأخير يلائـم

وجه الشبه بين حالة الشاعر وحالة الذئاب وهو الصبر والتحمل والرضى بالواقع .

يتبين من هذا المقطع الشعري أن الشنفرى كان يخوض تجربة الشعر مثلما يخوض غمار الحياة ، ولذلك لم يكتف بالإخبار المباشر كما هو بين في البيتين ١ و٢ بأنه يماطل الجوع ويفضل أكل التراب على أن يمد يده لشخص يمن عليه ، فلابد من الدخول في تجربة تخييلية حية يختبر بها نفسه كيف يمكن للمرء أن يتحول إلى ذئب ضال في القفز يبحث عن الطعام فلا يجده ، عندئذ سيتمكن الشاعر من إقناع نفسه أولا بأن هذه التجربة هي فعلا أكثر دلالة من " الإخبار المباشر" بأنه قادر على تحمل الجوع . هذه هي الوظيفة الأساسية للتشبيه التمثيلي الذي وضعه الشاعر وبحث بواسطته عن صورة أخرى لنفسه أشد مقاومة وتحملا . غير أن هذه التجربة ينبغي دائما أن تعاش في كل مرة لأن دلالاتها لا تعطى بشكل مباشر . وعندما يعيشها القارىء سيجرب أيضا بنفسه كيف يلتقي الإنسان والذئب في عالم خيالي واحد . لولا بحث الشاعر عن صورة تتجاوز ما يقدمه الخبر المباشر ، لما سعى إلى وضع بنية شبحية لذاته أخذها من الذئب في علاقته بأنداده ساعة البحث عن مأكل . وهذه الصورة المبحوث عنها لا تكتمل في ذهنه إلا عند الانتهاء التام من إنجاز عمله، أي بعد أن يكون قد وضع عناصر التخييل ورضى عنها واقتنع بأنها حققت في ذهنه الصورة الخيالية المحتملة . ولا يمكن القول تبعا لهذا بأن جميع القراء ستنطبع في أذهانهم نفس الصورة التي بلغها المبدع ، أو أنهم سيقتنعون جميعا بقيمها الخيالية الناتجة في أذهانهم . هذا ما يفسر اختلاف التأويلات عند النقاد ، وهو اختلاف لا يكون

قائما فحسب حول الصور التخييلية ، بل ينسحب أيضا على الفهم المعجمي لبعض العبارات والألفاظ . وتصبح التمثلات وردود الأفعال الذهنية متفاوتة تجاه التجربة التخييلية في مجملها . ولاشك أن استعدادات القارىء ونوعية ثقافته ومدى قدرته على التماهي مع مقترحات التخييل المحتملة في عالم الخيال ، كلها عوامل تتدخل في عملية الاقتناع بجدوى التجربة ومدى قيمتها الجمالية .

ونحاول الآن أن نقدم خطاطة تأويلية لتجربة التشبيه التمثيلي الماثلة في النص ، على أننا سنقارن بين الحين والآخر تأويلنا بتأويلات مغايرة . من أجل إظهار الطابع التوليدي للاحتمالات الممكنة في تجربة القراءة ، دون إغفال خصوصية الإقناع بالتخييل .

الخطاطة التخييلية في هذا المقطع من اللامية تقوم كما قلنا على التشبيه التمثيلي الذي يعرف في البلاغة الكلاسيكية العربية بأن وجه الشبه فيه ينتزع من متعدد . ويسميه الجرجاني أحيانا بالشبه العقلي[٢٣] ويهمنا في تعريف الجرجاني قوله :

"... ربما انتزع [أي الشبه العقلي] من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد ، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورهما "[٢٤].

اعتمد الجرجاني ضمنيا في توضيح طبيعة التشبيه التمثيلي (= الشبه العقلي) على ضرورة التمييز بين التشبيه الذي يعرف فيه وجه الشبه ، إما لأنه مذكور مباشرة أو لأنه مفهوم ضمنيا ؛ فسواء قلنا : زيد كالأسد في الشجاعة أم زيد أسد ، فإننا ندرك مباشرة وجه الشبه.

أما إذا قلنا " زيد كالأسد في صولته ساعة انقضاضه على فريسته يختطفها اختطافا "، فإن وجه الشبه هنا غير معروف مسبقا بل ينبغي تشييده في الذهن على المستوى الخيالي ، من خلال تجميع عناصر التخييل وترجمتها إلى صورة حية في مخيلة القارىء .

وإذا نحن نظرنا إلى هذا التوضيح الذي قدمه الجرجاني بعيدا عن نظرية النظم فإننا قد نظن أنه يعتبر نتائج تجربة التخييل عند القارىء تكون مغايرة لنتائج تجربة المبدع ، وأن المعنى هو ناتج لفظي وليس شيئا حاصلا في النفس لدى المبدع قبل الإبداع . ولكن الجرجاني رغم كل ما قاله بخصوص الأدوار التي يلعبها التخييل في النص الشعري يحتفظ دائما بأسبقية المعنى والمقاصد والأغراض في أذهان الشعراء[٢٥] وأن التخييل هو الذي يقودنا إلى المعاني المفكر فيها سلفا من قبلهم . لذلك لا يمكن فصل آرائه الجزئية عن نظريته العامة في النظم .

أما إذا اعتبرنا الناتج الخيالي هو محصلة لدى الشاعر والقارىء على السواء ، لحظة تفاعلهما مع الصور التمثيلية ، فإن مهمة الإقناع ستكون جمالية أكثر منها حجاجية أو منطقية ، كما أن الاستهواء ، والمتعة يلعبان دورا أساسيا فيها . وفضلا عن ذلك كله *فالإقناع لن يكون سوى إقناع بالمحتمل لا بالمدلولات المقررة سلفا* .

يتبنى ابن زاكور المغربي - في شرحه للامية الشنفرى نفس الفهم المقصدي الذي انتهى إليه الجرجاني فيما يخص طبيعة التشبيه التمثيلي ، غير أنه مع ذلك لم يعط أهمية لدور الفعاليات الذهنية للقارىء ولذلك طابق بين الحجاج العادي والحجاج بالتخييل . يتجلى ذلك في تعليقه على البيت التالي من أبيات اللامية :

وأغدو على القُوتِ الزهيد كما غدا ... أزلُّ تهاداهُ التَّنائِفُ أطْحَلُ

قال : فمضمون هذا البيت والذي قبله ، الاحتجاج على ما ادعاه فيما قبلهما من اجتنابه المذمات وأنفته من الدنيات ثم أخذ يشرح أحوال الذئب في سيره إلى القوت لتعلم منها حالته في الطلب لكونهما مثلها "(٢٦).

إذن هناك *دعوى* ، وهي دعوى الشاعر بأنه صابر على الجوع ولا يريد أن يتمنن عليه أحد ، وهناك *احتجاج* لها بأحوال الذئب المماثلة ، وهناك ضرورة جعل المتلقي يعلم بالحالة .

ويمكننا أن نلاحظ قائلين : إذا كان العلم بالحالة هو النتيجة الوحيدة للإحتجاج ، فهذا ليس إلا تحصيل حاصل لأن *الدعوى* تتضمن الإخبار بهذه الحالة ، عندما قال الشاعر :

" أديم مطال الجوع ...... إلخ " .

ولكن البلاغيين يردون دائماً على هذا الاعتراض قائلين بأن الاستعارة والتشبيه التمثيلي ، وكل الأساليب البلاغية إنما تعمل على تقوية المعنى وتأكيده ، لأنه موجود في ذهن الشاعر قبل ذلك .

والواقع أن خصوصية التشبيه التمثيلي ، لكونه لا يقدم أبداً وجه الشبه سواء بطريقة صريحة أم ضمنية بل يكتفي بالإيحاء إلى صورة محتملة يوكل أمر تشكيلها إلى القارىء ، من شأنه أن يربك المقصدية ، لأنه كيف يمكن القول بأن يقوي المعنى ، مع أن المعنى فيه هو ناتج عنه لا سابق عليه في الذهن . والمسألة - كما أسلفنا - تختلف عن التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه أو فهم منه إذا كان بليغاً بحكم

قوة التداول . أما التشبيه التمثيلي فتترك فيه الحرية كاملة للمتلقي لتصور العلاقات المحتملة بين عناصر الصورة من أجل تمثل وابتكار وجه الشبه المفتقد فيها . هذا الطابع الإبتكاري يسري في الواقع على الشاعر بنفس الطريقة التي يسري فيها على القارىء ؛ لأنه مادام الشاعر قد اختار الدخول في تجربة تمثيلية فقد تحرر من أوجه الشبه المتداولة أو المعروفة مسبقا ، ولذلك فهو عاجز كل العجز [إن صح التعبير] في التخييل عن التصريح بوجه الشبه . وليس بين يديه إلا أن يؤلف بنية توحي به ، والإيحاء لا يمكن أن يكون هو جعل المتلقي يعلم بحالة كما ذكر ابن زاكور ولكنه تحريك لخيال القارىء في اتجاه صياغة الصور الخيالية والدلالات الاحتمالية لا غير . *الاحتمال هو حرية الجولان في مجالات متعددة* . وهذا بالتحديد ما يدل على أن الإقناع في التخييل وبه هو أقل " منطقا " لأنه يعوض *قلة* " منطقه " *بقوة* جماليته ، ولذا فهو أكثر تلطفا في التحايل على القارىء ، بل إن مهمته قد تكون هي إضعاف ملكات النقد عند القارىء لتسهيل الدخول إلى التجربة التخييلية أولا والخروج منها بنتيجة يشارك القارىء نفسه تمام المشاركة في توليدها عند التفاعل مع النص .

لنحاول إذن جمع شتات " وجه الشبه " المحتمل من خلال تتبع تفاصيل التشبيه التمثيلي في هذا المقطع من قصيدة الشنفرى . ونشير إلى أن منطلق التجربة في هذا النص هو جعل غدو الشاعر على القوت الزهيد شبيها بغدو الذئب لنفس الغاية وفي نفس الحالة . وقد اختلف الشراح والمؤولون في ضبط حالة المشبه (= الذات - الشاعر)، فقال الزمخشري بأنها تعني " أغدو قليل الزاد " (بلوغ الأرب : ص ١٢٩) وقال ابن عطاء بأن المعنى أغدو " على القوت

الزهيد أي الرزق اليسير الذي من شأنه أن يزهد فيه ويرغب عنه لقلته " (نفسه ص ١٣١ - ١٣٢)، وإلى نفس المعنى ذهب المبرد (نفسه ص ١٣٠ " بينما قال ابن زاكور " أسير غدوة .. إلى محل القوت المزهود فيه " (نفسه ص : ١٣١). وهكذا فالصور الخيالية المرسومة في أذهان المتلقين للمشبه نفسه متفاوتة وهي جميعا تحوم حول التخييل ولا تتطابق معه . إذا كان حال المشبه هكذا في نطاق تأويلات الشراح فكيف سيكون حال المشبه به ثم حال وجه الشبه غير المصرح به ؟

من وجهة نظر تأويلنا الخاص سنجد أن التركيز وقع في المشبه به على العناصر التالية :

النحافة وقلة اللحم : " أزل ". نظائر نحل " (- ضوامر) (انظر المبرد). " مهللة " (- رقيقة اللحم . انظر الزمخشري)، " قداح" سهام أو أعواد منحوتة من طول الاستعمال .

الجوع : " غدا طاويا ". " فلما لواه القوت ".

" على نكظ " (- شدة الجوع).

السرعة ومرونة التنقل والمقاومة "تماداه التنائف " (- ينتقل من مفازة إلى أخرى). " يعارض الريح هافيا " (مسرعا أو مراوغا للريح). " يعسل " (يمر مرا سهلا في استقامة . المبرد). " بادرات ".

الخيبة : " لواه الفوت ". " مراميل " (- فاقدة القوت).

الاستنجاد بالصحاب : " دعا فأجابته نظائر نحل ".

صورة البؤس والاضطراب :

"مهللةٌ شيبُ الوجوهِ كأنّها قداحٌ بأيدي ياسرٍ تَتَقَلْقَلُ
أو الخَشْرَمُ المبعوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ محابيضُ أرْدَاهنَّ سامٍ مُعَسِّلُ
مُهرَّتةٌ فُوهٌ كأنّ شدوقَها شقوقُ العصيِّ كالحاتٌ وبُسَّلْ

الشكوى :

"فضجّ وضجّتْ بالبَراحِ كأنّها وإياه ... فوقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ"

" شكا وشكت ..."

الرضى بالأمر الواقع والصبر والتأسي :

" وأغْضَى وأغْضَتْ واتَّسى واتَّسَتْ بهِ مَراميلُ عزَّاها وعزَّتْهُ مُرْمِلُ
... ثم ارْعَوى بَعدُ فارعَوَتْ وللصَّبْرُ إن لم يَنْفَعِ الشكْوُ أجْمَلُ
وَفَاءَ وفاءتْ بادراتٍ وكُلُّها على نَكَظٍ ممَّا يُكاتِمُ مُجْمِلُ"

كل ما قدمناه حتى الآن ليس إلا خطوة أولى نحو بناء وجه الشبه المحتمل . ونحن لم نفعل شيئاً سوى أننا عددنا الوحدات الدلالية التي ينبغي تجميعها في الذهن من أجل رسم معالم الصورة الخيالية لوجه الشبه الممكن . وحتى المشبه به لم يؤخذ كوحدة ثابتة لها صفات محددة بل أخذ (كذات) حية لها سلوك معين ؛ فالذئب له فضاء يتحرك فيه ، وهو الشعاب والقفار ، كما أن له هدفاً وهو البحث عن القوت ، وهو في وضع محنة يستدعي بسببها نظائره من الذئاب ليتعزى بهم . لذا فعلى القارىء أن يستحضر كل الخصائص المتعددة وغيرها مما بدا له من دلالات في تفاعله مع النص ، ثم يرسم من ذلك كله صورة خيالية في ذهنه عن وجه الشبه . وعلى كل حال فإن الإطار العام للصورة الخيالية سيتحرك في نطاق التداخل الممكن لصورة الشاعر (المشبه) بصورة الذئب (المشبه به) في علاقته بالذئاب وبالفضاء وبمحنته الخاصة . لقد تحررت معاناة الشاعر

باللجوء إلى التشبيه التمثيلي من خصائصها الواقعية . وجعلت لنفسها امتدادا أسطوريا مستحيل الحصول في الواقع . كما أنـه مـن غـير الممكن التعبير عن هذه المعـاناة ، كما هي بادية في التشبيه الآن ، باللغة العادية التي جاءت في البيت الأول والثاني ، ورغم أننا نمسك بأطراف صورة وجه الشبه هذا ، فإنه بسبب طبيعته الاحتمالية يظل على الدوام هاربا عنها إلى تخوم المستحيل . هذه اللحظة التي تجرنا إليها التجربة الشعرية هي لحظة التحرر من قيود الواقع والإطلالة على العوالم الممكنة . وفي هذا الصدد لابد من تقدير الجهود الـتي يبذلها المناطقة المهتمون باللغة الشعرية ونذكر بالمناسبة رأي د. عبدالرحمن طه في طبيعة الأدب ودور الاستعارة والتشبيه على الخصوص في فتح إمكانية الإطلالة على العوالم الممكنة .

" فلا بدع أن تكون الاستعارة السبيل الأصلي لفتح باب الواقع على الممكن وإبداع العوالم ، وهي التي تأخذ بالتخييل الـذي يمكن من إنشاء عوالم تكون بمنزلة بدائل لعالمنـا الواقعـي ، وتـأخذ بالمشابهة التي تجعـل العوالم تتشابه فيما بينـها وتتفـاوت في هـذا التشـابه، حتى إن الأدب الذي هـو مسرح الاسـتعارة يبدو وكأنه " صناعة تختص بإخراج العوالم الممكنة "، فالأديب يتصور ويدعونا إلى تصور عالم ... ويبني أحداثه بناء ، وإن صار إلى اقتباس عناصر هـذا الإنشاء والبناء من واقعه لم يجعلها باقية على حالها المعتاد ولا واقفـة عند وصفها المعهود ، لأنها بدخول عالمه الجديد تسـتبدل بعلاقاتها الواقعية علاقات ممكنة بأفراد هذا العالم الممكن وبما يجري فيـه مـن ممكن"[٢٧] .

بالنظر إذن إلى خصوصيـة التخييل الشـعري فإن الإقنـاع

لا يكون بالضرورة متعلقاً بدلالات وأغراض يراد الإخبار بها ، بل بدلالات ومعاني مبحوث عنها أو كما قيل في نطاق الدراسات الحديثة والمعاصرة ، دلالات غير مقولة في النص . ومادام غير المقول هو مسألة مرتبطة بالمحتمل والممكن ، إذن *بالإقناع ينحصر دوره أساساً بمادة الإقناع نفسها ومادامت الاستعارة والتشبيه وكل الوسائل التخييلية هي أدوات هذا الإقناع فإنها تحاول أن تثير الانتباه إلى عالمنا الخاص من أجل جلب أكبر عدد من القراء لدخول هذا العالم السحري والإطلالة على آفاقه الممكنة* .

ليست بنية " الإقناع " التخييلي في مقطوعة الشنفرى بسيطة التركيب – كما قد يتصور – بل هي على العكس من ذلك على قدر كبير من التعقيد . فإذا كان إطارها الأكبر هو التشبيه التمثيلي كما أسلفنا ، فإنها لم تتوقف ، عن مواكبة أنماط التخييل في تضاعيفها ، فهناك تشبيهات تمثيلية أخرى تؤازر البنية التشبيهية الكبرى وتقوي سلطتها " الإقناعية " والإغرائية في قوله :

مهلّلةٌ شيبُ الوجوهِ كأنّها ... قداحٌ بكفّي ياسرٍ تتقلقلُ
أو الخَشْرمُ المبعوثُ حثحَثَ دبْرَهُ ... محابيضُ أرداهنّ سامٍ مُعسِّلُ
فضجّ وضجّتْ بالبراحِ كأنّها ... وإيّاه ... فوقَ علياءَ ثُكّلُ

يضاف إلى هذا كله بعض الاستعارات التي أشار إليها ابن زاكور وهي في قول الشاعر :

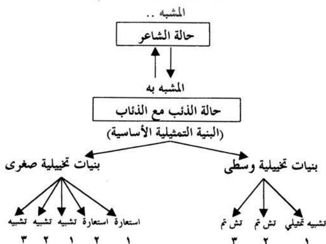
" تهاداه التنائف " (البيت ٣)، وسماها الشارح استعارة تبعية[٢٨] لأنها جرت في الفعل بالتبعية للمصدر ، تقدير ذلك : " في حالة كونه تتهاداه التنائف ... إلخ البيت " (بلوغ الأرب ص : ١٣١).

وكذلك فيقول الشاعر : " فلما لواه القوت ...". قال ابن زاكور " لويت فلانا ، مطلته حقه ، وهو هنا [أي في بيت الشنفرى] استعارة لعدم وجدان الذئب القوت في المحل الذي أمه ". (بلوغ الأرب ص : ١٣٨).

كما لاحظ الزمخشري وجود تشبيه للذئاب في رقتها ونحافتها بالهلال في قول الشاعر : " مهللة "(*) (بلوغ الأرب ص ١٤٨).

كما نجد التشبيه الواضح في قوله :" كأن شدوقها شقوق العصي " (البيت ٨).

وهكذا يتبين كيف كثف الشاعر من حضور البنيات التخييلية المتوسطة والصغرى في إطار بنية التشبيه التمثيلي الأساسية حتى غدت التجربة الشعرية غنية بالإيحاء ومؤهلة لتوليد الدلالات المحتملة عند القراءة . ويمكن وضع الخطاطة التخييلية العامة لهذه المقطوعة على الشكل التالي :



إلى هنا يتبين لنا أن الإقناع بالتخييل له خصوصية بالنسبة للإقناع بالخبر في الخطاب العادي أو في الخطابات المباشرة عموما . إن دور القارىء في إقناع نفسه بنفسه من خلال الاندماج ببنية التخييل هو شبيه بإقناع الشاعر لنفسه بأن ما كتبه شيء يستحق أن يكون تجربة قابلة لأن تعاش من قبل الآخرين . والشاعر لهذا السبب لا يقنع بمعان محددة بل بدلالات احتمالية ، وسلاحه في ذلك بنية التخييل نفسها . أما خصوصية القارىء فهي التفاعل مع التخييل دون المساهمة في إبداعه لأن هذه كانت هي المهمة الأساسية للمبدع ، غير أن القارىء مع ذلك له مجاله للمشاركة في الإبداع وهو مجال لا ينفصل عن مفهوم الشعر ، وأقصد بذلك المشاركة في وضع المعنى الاحتمالي أي في نسج الخيال . ذكر الشاعر التونسي منصف المزغني في أحد حواراته قائلا :

" الكثير من الشعراء لا يكتبون الشعر بل يحيونه ، يحيون حياة شعرية ، ويجد آخرون حياة في النصوص الشعرية ..."(٢٩) .

الهوامش

١) انظر مناقشة هذا التصور الديكارتي في مقال تشومسكي :"اللغة والمعرفة غير الواعية " ترجمة محمد المدلاوي - مجلة دراسات أدبية ولسانية (دال) - العدد : ٤ - صيف / خريف ١٩٨٦. ص ٨٤ .

٢) انظر كيف عالج جورج منان أفكار جاكوبسون في إطار نظرية الإبلاغ : تحت عنوان :

Communication linguistique et théorie de l'information. in linguistique et philosophie P.U.F 1975 – P: 47 – 48.

٣) أشار مونان إلى المأزق الذي وصلت إليه نظرية الإبلاغ : Ibid. p: 50 – 51 .

4 – Ibid... P : 53.
5 – Ibid, p : 214.

٦) دلائل الإعجاز : تحقيق السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ١٩٧٨ ص : ٣٥ .

7) Groupes de chercheures. Traité de pshychologie Cognitive, III Bordas. Paris 1990. P: 194.

8) Roman Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris. Minuit. 1970. P: 31.

٩) انظر مقال يوسفي عبقري : " الإقناع والمغالطة " مجلة دراسات أدبية ولسانية (دال) عدد : ٥ شتاء ١٩٨٦ ص : ٤٧ وكذلك مقال أبو بكر العزاوي : " الحجاج والشعر ، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر ".دراسات سال عدد : ٧ – ١٩٩٢ ص : ١٠٠ .

١٠) أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا – دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت – ١٩٧٨ ص: ٧٤ .

١١) نفسه ص : ١٣٠ .

12) Volvgang iser : The Fictive and the imaginary charting literary Anthropology. The Johns Hopkins University Press. 1993. London p: 80.

١٣) انظر الحديث عن مدلول العوالم الممكنة في الفلسفة والمنطق . حوار مع د. عبدالرحمن طه . مجلة دراسات (سال) عدد : ٢ . شتاء ٨٧ ربيع ١٩٨٨ ص : ١٣٠ .

14) John R. Searle. L'intentionalité, Essai de Philosophie des Etats meuteaux. Traduit par claude Pichevin minuit. Paris 1985 p: 108 et p: 330.

١٥ – انظر مزيدا من التحليل لدور المتلقي فيما يخص هذه النقطة في كتاب :

Rodolphe chiglione : L'homme communiquant, Armand colin – Paris 1986 – p: 98 – 99.

١٦) انظر تفصيل الكلام عن العلاقات كاملة في الرسالة المسماة :" الحذاقة في أنواع العلاقة " للشيخ أحمد الدمنهوري . المطبعة التونسية ١٣٢٧هـ (ضمن جملة رسائل أخرى) ص: ٢٠ – ٢٢.

١٧ – انظر ما كتبه أبو بكر العزاوي تحت عنوان " الاستعارة ومفهوم القوة الحجاجية " في مقاله : نحو مقاربة حجاجية للاستعارة . مجلة المناظرة . العدد ٤. ماي ١٩٩١ . ص : ٧٩ – ٨٠ .

وانظر أيضا مقال د. طه عبدالرحمن ، الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج ، مجلة المناظرة عدد : ٤ ص : ٥٤ .

وانظر أيضا مقال : ميشال لوجرن : " الاستعارة والحجاج " ترجمة د. الطاهر وعزيز . مجلة المناظرة . عدد ٤ ص : ٨٨ .

١٨ – مقال ميشال لوجرن " الاستعارة والحجاج " مذكور ص : ٨٩ .

١٩ – د. طه عبدالرحمن : " في أصول الحوار وتجديد الكلام " المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع – البيضاء ١٩٨٦ ص : ٣٠ .

٢٠) انظر مناسبة القصيدة مفصلة في ديوان الشاعر . صنعة ثعلب تحقيق أحمد زكي العدوي . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ – ص : ٥٦ .

٢١) صدرت الشروح محققة على التوالي :

– (العدوي)، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة – ١٩٦٤ .

– (قباوة)، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٢ .

– (نصر الحلي)، دار الكتاب العربي – بيروت ١٩٩٢ .

٢٢) * ديوان الشنفرى ، دار الكتاب العربي ط : ١ – بيروت ١٩٩١ .

** شرح لامية العرب * للعكبري . تحقيق محمد خير الحلواني منشورات دار الآفاق الجديدة ط١ بيروت ١٩٨٣ .

* الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته . د. عبدالحليم حفني . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ .

* بلوغ الأرب في شرح لامية العرب ، جمع وتحقيق محمد عبدالحكيم القاضي محمد عبدالرزاق عرفان . دار الحديث . القاهرة ١٩٨٩ .

٢٣) أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، تحقيق السيد رشيد رضا – ١٩٧٨ ص : ٨٠ .

٢٤) نفسه ص : ٨٠ – ٨١ .

٢٥) انظر تحليل الجرجاني للآية الكريمة : " مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها .... إلخ الآية" أسرار البلاغة : ص : ٨١ .

٢٦) بلوغ الأرب في شرح لامية العرب ، ويضم شروح الزمخشري المبرد / العكبري / ابن زاكور / ابن عطاء المصري – جمع وتحقيق : محمد عبدالحكيم القاضي ومحمد عبدالرزاق عرفان ، دار الحديث – القاهرة ١٩٨٩ ، ص : ١٣١ .

٢٧) د. عبدالرحمن طه : الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج . مجلة المناظرة . السنة ٢ – عدد ٤ . مايو ١٩٩١ – ص : ٦٥ .

٢٨) انظر حاشية أحمد بن زيني دحلان على متن السمرقندية ، لاستيضاح مفهوم الاستعارة التبعية الواقعة في الفعل بالتبع للمصدر . المطبعة التونسية عدد ٥٧ . ١٣٢٧هـ . (ضمن مجموعة رسائل) ص : ٢٥ .

* يعتقد ابن زاكور بأن هذا التشبيه مخل بالفصاحة قائلا : " وهذا استعمال غريب مخل بفصاحة الكلمة ، إذ لم يعهد استعمال فعل بالتشديد في التشبيه ". بلوغ الأرب . مرجع مذكور ص ١٤٨).

٢٩) في حوار خاص مع الشاعر . دراسات سال – عدد ٥ – خريف / شتاء ١٩٩١ – ص : ١٢٢ .



الكائنات الشعرية*



جريدي سليم المنصوري

(*) موضوع محاضرة قدمت بالنادي الأدبي الثقافي بجدة ، تاريخ ٨/٧/١٤٢٠هـ.

هذه المحاضرة تمتحن الوعي النقدي في محاولة لمتابعة الوجـود الشعري الخالص في الشعر القديم ، إنها قراءة جديـدة في الظـاهرة الشعرية تتجاوز الوقـوف عند ما تحفل بـه القصـائد مـن سـرد الأوصاف وحشو الألفاظ ونظم الحكم والأمثـال وسواها مما ليس له حظ يذكر من الشعرية وإن كان قد ولج المصطلح بحكم أنه من القول الموزون المقفّى الدال على معنى ، والشعرية سبيلها الانفعال والخيـال والإحتمال ولها وجود يختص بكيفية تموضع الكلمات داخل النسـق التعبيري .

وهذه الطبيعة في الشعر جعلتهم يربطون الشعر بالقوى الخفية حتى ذهب أهل الجاهـلية في بداية عهد الوحي إلى وصف النبي صلى الله عليه وسلم بأنه ساحر ، أو كاهن ، أو شاعر ..

وهكذا كانت العلاقة بين هؤلاء واضحة في الفكـر القـديم والحديث ؛ يقول الشاعر علي محمود طه في مطلع قصيدتـه (ميـلاد شاعر) :

هبط الأرض كالشعاع السـني   بعصا سـاحر وقلـب صـبي

وقد فتحت هذه العـلاقة المجال أمام مسألة شياطين الشـعر التي أخذت حيزاً كبيراً في تاريخ النقد الأدبي ، وعرفت أسماء عدد من الشعراء مقرونة بأسماء شياطين شعرهم الأمر الذي تمت مـن خلالـه معالجة قضايا الإبداع ... وطبيعة الشعر .

وحين امتدحوا القصائد الفريدة أطلقوا الروايات التي تذكر أنها تنسب للجن على نحو ما جاء في قصة الرجل الذي ضلت ناقته في الصحراء وذهب في طلبها فقبض عليه اثنان يحسهما ويسمع صوتهما ولا يراهما وذهبوا به إلى شيخ كبير أخذ يسأله عما يحفظ من الشعر ، فأنشده معلقة زهير فقال الشيخ لمن هذه ؟ فقال لزهير بن أبي سلمى ، قال : الجني ؟ فقال الرجل بل من الإنس ، فأتى بشيخ كأنه قطعة لحم فألقي به بين يديه فقال: يا زهير ؟ فقال الجني : لبيك، قال الشيخ أمن أو أم أوفى لمن ؟ قال الجني : لي . قال الشيخ : هذا الرجل يذكر أنها لزهير بن أبي سلمى الإنسي . قال الجني : صدق هو، وصدقت أنا . قال الشيخ : وكيف هذا ؟ قال الجني : هذا إلفي من الإنس وأنا تابعه من الجن ، فأنا قائلها من الجن وهو قائلها من الإنس.

وكما في قصيدة مالك بن الريب التي رثى بها نفسه حين تذكر إحدى الروايات " أنه مات في خان فرثته الجان وجدوه ميتاً ووجدوا القصيدة مكتوبة تحت رأسه ".

من أجل هذا فخر العربي بمنازلة الأغوال وقتلها - كما هو الحال عند تأبط شراً - كما وصلوا أنسابهم بالجن والكائنات الأخرى يقول أحدهم :

أنا ابن عم الليل وابن خاله
إذا دجى دخلت في سرباله
لست كمن يفرق من خياله

ويقول عنترة :

نسبي سيفي ورمحي وهما ... يؤنساني كلما اشتد الفزع

ويقول الشنفرى عن وحش الصحراء :

هم الأهل ، لا مستودع السر ذائع   لديهم ولا الجاني بما جر يُعقل

هكذا حلت الجن والليل والسيف والوحش محل اسم الأب والقبيلة مثلما حلت المرأة محل اسم الأب والقبيلة في مواضع أخرى لعدد من الشعراء (كثير عزة - جميل بثينة - مجنون ليلى ..) حتى أصبح في ذلك تعريف لهم لا يدانيه تعريف ، مع أنه يتحرك في أفق يرتفع عن النسق السائد في الأسماء تماماً مثل جني وغيلان وأخواتها التي اخترقت الثقافة الراكدة والتقاليد السائدة .

وإذا كانت قد اتضحت صلة الشاعر في الفكر العربي بهذا العالم الذي لا نراه في الواقع وإنما نعرفه عن طريق الثقافة فمن الواضح حرص الشاعر على الإلتحام بالعالم الخفي الذي تتعدد فيه وجوه الحقيقة حيث تصبح الظاهرة الشعرية ذات وجود يستقل عن رصد الحكَم والأمثال وتسجيل الأحداث وعرض المتشابهات إلى مستوى فيه تصور لعالم جديد وكائنات مختلفة ضمن سياقات شعرية ذات احتمالات يأخذ منها عامة الناس شيئاً وتبقى أشياء لا يصل إليها سوى من يتعاطون المعرفة الشعرية ويلجون مسالكها ، وكأننا بإزاء كلمة الشاعر المبدع غيلان بن عقبة - لاحظوا الاسم - حين تحدث عن شعره فقال :

" من شعري ما طاوعني فيه القول ومنه ما جننت به جنوناً " وحين تقرأ شعره تجد عجباً ، الجبال ترقص ، والغبار يموت ، والنسيم يهلك ، والسرور يغني والحجارة السود تجرحها حوافر الخيل فتبكي .

على أن ذلك قد يتوارى في ركام الآراء والأحكام البلاغية والنقدية التي تظهر شيئاً وتخفي أشياء مدهشة في النصوص على نحو ما امتدح القوم قول امرىء القيس :

له أيطلا ظـبي وسـاقاً نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفـل

وقد أجمعوا على أنه تشبيه بديع حسن ، وحين فسر ذلك بعضُهم ذكر أن السبب أنه شبه أربعة بأربعة ، وليست القضية قضية العدد ولكن الحقيقة التي يحسها الناقد ويخونه التعبير عنها تتمثل في هذا الكائن الشعري الذي تصوره امرؤ القيس حين جمع فيه ما تفرق في غيره :

له أيطلا ظبي ...

وهي الشرارة التي جعلت الشاعر الشعبي يقول ذلك ، امرؤ القيس يقولها بالعربية الفصحى وهذا يقولها بالشعبي :

أمه نعامه ، وانكحوها بعـيري   رجا مشبهاتٍ معه خف وجنـاح

ويمكن مقارنة ذلك بقول المتنبي :

نحن ركب من الجن في زي نـاس   فوق طير لها شـخوص الجمـال

من بنات الجديـل تمشـي بنـا   في البيد مشي الأيام في الآجـال

ومن هذا النوع من الكائنات الشعرية البسيطة ما جاء في قوله :

وضاقت الأرض حتى إن هـاربهم   إذا رأى غير شيء ظنّه رجُـلا

لأن " غير شيء " هنا قد اكتسب وجوداً شعرياً دون أن يندرج ضمن عالم الأشياء المعروفة من قبل .

وسوف أتجاوز هذا المستوى البسيط إلى المستوى المركب

من الكائنات الشعرية وسأنتقل إلى غيلان بن عقبة ذلكم العبقري الذي قال " إذا قلت كأنّ فلم أحسن فقطع الله لساني " وقال " من شعري ما طاوعني فيه القول ومنه ما جننت به جنوناً ". والقصيدة تعبر عن نفسها :

يقول :

وسَقْط كعين الديك عاورتُ صاحبي ... أباها وهيأنا لموقعها وكْرا
مهَرةً لا تمكِن الفحلَ أمُّها ... إذا نحن لم نُمسك بأطرافها قسرا
قد انُتُجِت من جانبٍ من جنوبها ... عواناً ، ومن جنب إلى جنبه بِكرا
فلما بدتْ كفنتُها وهي طفلةٌ ... بطلساءَ لم تكمُل ذراعاً ولا شبرا
وقلت له ارفعها إليك فأحيِها ... بروحك واقْتَتْه لها قِيتةً قَدْرا
وظاهرْ لها من يابس الشخت واستعنْ ... عليها الصَّبا واجعل يديك لها سترا
فلما جرتْ في الجزل جرياً كأنه ... سنا الفجر أحدثنا لخالقها شكرا
أخوها أبوها ، والضَّوى لا يضيرها ... وساق أبيها أمُّها اعتُقرتْ عَصْرا

والنار في هذا الشعر ذات طبيعة خاصة ، لم ينظر الشاعر إلى وجودها المادي أو النفعي ، وإنما نظر إليها في ظل تأمله لحقيقتها المختلفة عن سواها من العناصر - الماء ، التراب ، الهواء - ومن ثم أخذ يعيد صياغة ما استقر في فكره عنها وينتجه بشكل يتلاءم مع نظرة الشاعر للأشياء من حوله ، لقد أراد الشاعر للنار حضوراً شعرياً ينبض بالحياة فاعتبرها "كعين الديك" وتخيّل لها أباً بل وهيأ لها وكراً ، هكذا ألحقها بالطائر في أول البيت وفي آخره ، كأنما تخيّل لها حياة تقاوم الثبات الذي تتسم به الجمادات ، مثلما تصورها تقلوم ما يتهدد حياتها حين تخيلها أنثى - قرينة الإنتاج - في قوله ، أباها " وفي أول كلمة في البيت الثاني :

مشـهَّرة لا تُمْكِـنُ الفحـلَ أمُّـها إذا نحن لم نمسـك بأطرافـها قسـرا

وأمّ النار هي الزند، وهذه الأنثى عجيبة ، فهي متمنعة لا تمكن من نفسها إلا بصعوبة بالغة ، كما أنها تختلف عن طبيعة الأنثى المعروفة ، هذه إما عوان قد تزوجت أو بكر لم تتزوج ، أما تلك - الزند - فيمكن أن تجمع هذين معاً ، تكون عواناً بكراً في نفس الآن : لأنها كائن مختلف :

قد انتُتِجتْ من جانبٍ من جنوبها عواناً ، ومن جنب إلى جنبه بكـرا

وبناء الفعل " انتتجت " للمجهول يذكرنا بالتنكير الذي يضفيه الشاعر على النار في مثل قوله " وسقط " وهو الشرارة ويدل على الجنين الذي لم يكتمل أيضاً ، وقوله " مشهرة " مثلما يرتبط باتجاه الشاعر إلى إخفاء اسمها الذي اشتهرت به والتعبير عنها بضمير الغائبة الذي يظهر حيناً ويستتر حيناً :

فلما بـدتْ كفنتـها وهـي طفلـة بطلساء ، لم تكمل ذراعـاً ولا شـبرا

هكذا جاور بين الحياة والموت ، وكل شيء من ذلك على الضد ، النار طفلة حينما قدحت وخرجت من أمها - الزندة - لوقتها، فهي حية على مستوى الشعر ميتة في حقيقتها المادية ، والكفن قرين الموت ، وهذه النار إنما تحيا في هذا الكفن ابتداءً حيث يحيطها الإنسان بما يعلق به الشور وتشتعل فيه النار كالحشائش والقش أو نحوها كالخرقة من القطن على نحو ما يشير البيت ، وهكذا يكون في تكفينها حياتها وإن لم تكفن ماتت ، استمع إليه بعد أن كفنها يخاطب صاحبه :

وقلت له : ارفعـها إليـك فأحيـها بروحك واقتتـه لهـا قيتـة قـدرا

وما كان له أن يقول " فأحيها " لو لم يكن قال قبله "كفنتها" حيث أصبح للإحياء والحياة قيمة ومعنى .. لأنه إنما يكون لغير الحي، مع أنه هناك لم يقل " ميتة " وهنا لم يقل " عاشت " وإنما ذكر النتاج ثم قال " فلما بدت كفنتها " ثم جاء بالبيت التالي وفيه " فأحيها بروحك " فأحال النار إلى كائن حي يستمد مقومات حياته من الإنسان ابتداء من قدح الزند والنفخ الذي يجعلها تستعر وفي ذلك طعام لها تستمد منه مع الحطب بقاءها ولذلك جاء بعده :

وظاهر لها من يابس الشخت واستعن ... عليها الصبا واجعل يديك لها سترا

ثم قال :

فلما جرت في الجزل جرياً كأنه ... سنا الفجر أحدثنا لخالقها شكرا

وروى بعضهم "لخالقنا " وذهب محقق الديوان الدكتور عبدالقدوس أبو صالح إلى أن الصواب " أحدثنا لخالقها شكرا " وهذه العبارة لا يمكن النظر إليها بمعزل عن سياقها العام الممتد في العبارات التي تقدمتها مثل " لا تمكن الفحلَ أمُّها " وقوله " قد أنتجت ... بكراً " وقوله " فأحيها بروحك " حيث تسمتد من ذلك وجودها الشعري.. كما أنها لا تنفصل عن قوله بعد ذلك :

أخوها أبوها ، والضوى لا يضيرها ... وساق أبيها أمُّها ، اعتُقرت عقراً

وليس قول الشاعر " أخوها أبوها " إلا مستوى من مستويات اللغة الشعرية .. التي تحيل الكلمات إلى ما يتمشى مع هذا العالم الغريب ، الذي يترامى إلى المجهول والتنكير ، والإضمار والإبهام، فكم من الناس من يستطيع أن يتوقف عند قوله " أخوها أبوها " ليقع على ما يقوله الشراح من أن المراد " أخو الزندة أبو

النار" فالزند الأعلى أخو الزندة السفلى لأنهما من غصن واحد ، وهذه الروح تفيض بها الأبيات التي انتزع معجمها الشعري من صفات الكائنات الحية ومتطلبات حياتها ، هكذا ورد اللقاح والإنتاج والفحل والعوان والبكر والطفلة مثلما ورد الأب والأم والأخ وكذا الإحياء والقوت والكفن والعقر .

لقد اتجه الشاعر إلى متابعة ما يتعلق بهذه الطفلة – التي كفنت ثم تداركها الله بصاحب ذي الرمة – ليقف عند جانب من جوانب هذا العالم الشعري فيصله بعالم البشر ليفصله عنه وذلك في قوله "والضَّوى لا يضيرها " إذ هيأ له هذا قوله قبله " أخوها أبوها " مما يورد احتمالاً لدلالة ليست ما وقف عنده الشراح ، والشعر سبيله الاحتمال ، وإذا كان القوم قد درجوا على أن زواج الأقارب يؤدي إلى ضعف في الأبناء فليس الحال كذلك عند هذه القبيلة / قبيلة النار، هؤلاء من عالم له منطقه الخاص في التركيب والتكوين والحياة ، وإذا كان الشاعر قد فتح الشعر على ما استقر في المجتمع من أفكار وعادات وتقاليد حول الزواج والإنجاب فإنه فتح الشعر أيضاً على مقولات البدء والأصل حين قال :

وساقُ أبيها أمُّها اعتُقِرتْ عقراً

وأم هذه النار هي ساق أبيها ، أخذت الأم من الأب أو بعبارة أخرى أخذت الزوجة من الزوج، هكذا يصل الشاعر النار في وجودها بما استقر في الفكر الإسلامي من حقائق، ليسير في فكره الشعري هنا على سنن ذلك ، فإذا كانت حواء قد خلقت من ضلع آدم فإن هذه الزندة السفلى أخذت من ذلك الزند – الفوقي –

وكلاهما في الأصل من عود واحد ، ولما كان الشاعر يعيش في عالم شعري قوامه الحياة والأحياء لم يقل " كُسِرَتْ " أو نحوها مما يصلح للغصن أو الشجرة وإنما قال " اعتقرت عقراً " فأقام للشجرة أو الفرع منها وجوداً يساوق وجود الناقة ، وجعل عقرها الذي يمثل "موت الناقة " حياة لهذا العود الذي ينتج الشرر ، إنه الأم التي تلد النار ، تلك الطفلة التي تبدأ حياتها حين تستقر في الكفن .

وننتقل إلى النموذج الثاني وهي أبيات قال الرواة إن الشماخ بن ضرار الذبياني قالها يذكر فيها قصة قانص مشهور اسمه عامر أخو الخضر من قيس عيلان كان فقيراً ، وأراد أن يصنع قوساً يفيد منها ويطعم عياله ، فاختار غصناً من شجرة بين أشجار كثيفة وأجهد نفسه حتى وصل إليه لصعوبة ذلك ثم قطع الغصن وصنع منه القوس وكانت له مع ذلك قصة عرف الشاعر الشماخ كيف يتعامل معها وينتجها وفق منطق الشعر حتى غدت القوس شيئاً آخر له وجود مختلف وطبيعة مختلفة وذلك ما يظهر في هذا المقطع من النص :

قليلُ التلاد غيرَ قوسٍ وأسهمٍ ... كأنّ الذي يرمي من الوحش تارزُ
مطلاً بزرقٍ ما يداوي رميُّها ... وصفراء من نبعٍ عليها الجلائزُ
تخيّرها القواس من فرعِ ضالةٍ ... لها شذبٌ من دونها وحواجزُ
نمت في مكان كنّها واستوت به ... فما دونها من غِيْلها متلاحزُ
فمازال ينجو كل رطبٍ ويابسٍ ... وينغلُ حتى نالها وهو بارزُ
فأنحى عليها ذات حدٍ غرابُها ... عدوٌّ لأوساط العِضَاه مُشَارزُ
فلما اطمأنت في يديه رأى غنىً ... أحاط به وازورّ عمن يُحَاوزُ
فمظّعها عامين ماءَ لحائها ... وينظرمنها أيّها هو غامزُ
أقام الثقافُ والطريدةُ درأها ... كما قومت ضغن الشموس المهامزُ

فوافى بها أهل المواسم فانبرى · · · لها بيّعٌ يغلي بها السومَ رائز
فقال له: هل تشتريها فإنها · · · تباع بما بيع التلادُ الحرائز
فقال : إزارٌ شرعبي واربع · · · من السيراء أو أواق نواجز
ثمان من الكيري حمر كأنها · · · من الجمر ما ذكى على النار خابز
وبردان من خال وتسعون درهما · · · ومَعْ ذاك مقروظٌ من الجلد ماعز
فظل يناجي نفسه وأميرَها · · · أيأتي الذي يُعطي بها أم يجاوز ؟
فقالوا له: بايع أخاك ولا يكن · · · لك اليوم عن ربح من البيع لاهز
فلما شراها فاضتِ العينُ عبرةً · · · وفي الصدر حُزَّاز من الوجد حامز
وذاق فأعطته من اللين جانبا · · · كفى ، ولها أن يُغرِقَ السهمَ حاجزُ
إذا أنبض الرامون عنها ترنمتْ · · · ترنُّم ثكلى أوجعتها الجنائز

١٩١ الديوان

والكون الشعري الذي استقرت فيه القوس هنا له صفاته الخاصة وعلاماته التي يتفرد بها ، ألفاظ غريبة ، وعبارات متشابكة كأغصان شجرة السدر التي أخذت منها القوس ، وقافية نافرة كسهم من السهام الزرق التي وردت في النَّص ، ومن المعلوم أن قافية الزاي من القوافي النفر عند العروضيين وكأن الشاعر قد عمد إليها إذ وجد فيها ما يناسب عالم القوس والسهام في قصيدة لعلها أطولُ قصائد الشعر العربي القديم على هذه القافية (٥٦ بيتاً) .

ولقد مرت القوس بمراحل ، كانت الأولى قبل ميلادها - وذلك حين كان غصناً منعماً تحمله الأم - الشجرة - وحين قطعها القواس - وهو عامر أخو الخضر من قيس عيلان - كانت ولادتها فحملت اسمها الجديد - القوس - وعاشت طفولتها :

فمضغها عامين ماء لحائها · · · وينظر منها أيها هو غامز

هكذا أراد أن يتم الرضاع حولين كاملين .

ثم كانت مرحلة شباب القوس حين رأى فيها صورة الفرس الجموح في العنفوان والقوة وأخذ يتعهدها بالتقويم والتثقيف تماماً كما يفعل سائس الخيل فيدربها ويعدها للمهمات القادمة .

والمرحلة الأخيرة حين أجبرته الظروف على فراقها ، فدعته الحاجة إلى بيعها ولم يكن الأمر بالنسبة له بيعاً بل كان فقداً ، من أجل هذا : " فاضت العين عبرة " وصح له بعد ذلك ألا يبقى في سمعه سوى أصوات المأساة حين لا يجد في صوتها سوى بقية من ترنم الثكلى التي أوجعتها الجنائز تضاف إلى تلك التعبئة الإنفعالية التي تقدمت في قوله " وفي الصدر حزار من الوجد حامز " والشعر كما تعلمون سبيله الانفعال والخيال والاحتمال .

ومن أجل إنتاج هذا الكائن الشعري - القوس - ومتابعة رحلتها من الحمل إلى الميلاد ثم الشباب والفقد اجتهد الشاعر في تأثيث قصيدته بالعناصر التي جمعت الحاد والنافر من الطبيعة ، وتداخلت الأغصان الشائكة كتداخل الأصوات في الخارج (بايع أخاك) وفي الداخل (يناجي نفسه وأميرها) وتلونت الأشياء بلون الموت والمأساة ، فالسهام زرق والقوس صفراء والذهب كالنار الحمراء ، غير أن علاقة الشاعر بالقوس كانت من نوع آخر ، لقد كانت ذات طابع تربوي يهتم بالتنشئة الحسنة والتدريب ويعاملها معاملة الغالي والنفيس ويعجب بها مثلما يحزن لفراقها ويبكي لفقدها.

أما النموذج الثالث فنلمسه في لوحة من لوحات مشاهد الصيد التي تعد واحدة من تقاليد الشعر العربي القديم ، وتتشابه ملامحها العامة حيث يأتون إليها في معرض وصف الناقة التي

يذكرون أنها تشبه ثوراً وحشياً ... ثم يذهبون في متابعة تفاصيل القصة التي نجدها عند كثير من الجاهليين أمثال النابغة الذبياني وعبيد بن الأبرص وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ولبيد بن ربيعة العامري وبشر بن أبي خازم .. ونجدها بعد الإسلام عند طائفة من الشعراء منهم الطرماح بن حكيم والأخطل والعجاج وذو الرمة وجرير ..

وتبدأ اللوحةُ عادة بالوقوف عند الظروف النفسية التي يمر بها الثور وحيداً مفرداً جائعاً ، قد أرهقه الحر وأصابه العطش ، يحفر الأرض بحثاً عن عروق النباتات في الصحراء ، وحين يأتي الظلام يأتي المطر شديداً والرياح عاتية ، فيلوذ بشجرة - الأرطى - ليحتمي بفروعها من المطر محاولاً الحفر في الأرض ليقيم لنفسه كناساً يحتمي به من شدة الطبيعة ولكنه يواجه صعوبة في ذلك حين ينهال الرمل بسرعة ويشتد المطر والبرد والرياح ، ثم يسقط الثلج ويمضي في معاناته منتظراً ضوء الصباح حتى لا تكاد تشرق الشمس ويحاول الخروج من هذه الغمة حتى يواجه صياداً يتربص به مع مجموعة من الكلاب الضارية الجياع التي تنطلق نحوه ويحاول الهرب ثم تكون المعركة .. يقول النابغة الذبياني :

كأنَّ رحلي وقد زال النهار بنا ... يومَ الجليل على مستأنس وحِدِ
من وحش وجرةَ موشِي أكارعه ... طاويِ المصير كسيف الصيقل الفردِ
سرتْ عليه من الجوزاء ساريةٌ ... تزجي الشمالُ عليه جامد البَرَدِ
فارتاع من صوتِ كلَّابٍ فبات له ... طوعَ الشوامت من خوفٍ ومن صردِ
فبتهنّ عليه ، واستمرَّ به ... صمعُ الكعوب بريئاتٌ من الحَردِ
شكَّ الفريصةَ بالمدرى فأنفذها ... طعنَ المبيطر ، إذ يشفِي من العضد

ويقول ذو الرمة :

أذاك ، أم نمشٌ بالوشي أكرعُهُ ... سفْعُ الخد غاد ناشطٌ شَبَبُ
تقيظ الرمل حتى هز خلفته ... تروحُ البرد ما في عيشهِ رتبُ
...
ضم الظلامُ على الوحشي شملته ... ورائحٌ من نشاط الدلو منسكبُ
فبات ضيفاً إلى أرطاة مُرْتكِمٍ ... من الكثيب لها دفءٌ ومحتجَب
كأنه بيتُ عطار يضمنه ... لطائمَ المسك يحويها وتُنتهب
يغش الكناس بروقيه ويهدمُه ... من هائل الرمل منقاضٌ ومنكتب
...
وقد توجس ركزاً مقفرٍ ندسٍ ... بنبأة الصوت ما في سمعه كذب
...
هاجت له جوّعٌ رزق مخصرةٌ ... شوازبٌ لاحَها التغريث والجنب

ويتساءل المرء وهو يقرأ هذه الأشعار ، ترى هل حقا ركب هؤلاء الشعراء نوقهم في الصحراء ورأوا الثور الوحشي الذي يشبه الناقة ورصدوا كل تفاصيل القصة من خلال معايشة واقعية ؟

وواضح أن الأمر ليس على إطلاقه ، وأن طائفة من الشعراء وبخاصة في العصر الأموي والعصر العباسي لم يروا الثور الوحشي ولم يشهدوا خوض تلك المعركة ، ولكنهم يتعاملون مع قصة الثور الوحشي من خلال الثقافة الاجتماعية والشعرية بخاصة ، والثور الوحشي لديهم كائن موجود في دواوين الأجداد مستقر في ذاكرة الجماعة وليس هو الثور الوحشي الواقعي وإن اتحد معه في الاسم وتقاطع معه في قصة الصراع .

وحين يرد الثور في قصائد هؤلاء الشعراء وأمثالهم ، فإنه يمثل كائنا شعريا مع كونه رمزا لمعاناة الإنسان في الحياة ، وإذا تأملنا الشعر الجاهلي وجدنا الثور الوحشي بما يحمله من قلق ووساوس يحكي

غياب القيم الروحية عن الإنسان الجاهلي فضلا عن المشكلات المتلاحقة التي يعاني منها الإنسان البسيط في الطبقات الكادحة، وإذا ما نظرنا إلى هذا الكائن باعتباره معادلا موضوعيا لإنسان العصر الجاهلي فإننا نجد أنفسنا أمام طوائف يرد ذكرها في قصة الثور الوحشي مثل : الحداد ، والصيدلاني ، والصيقل وحرفي الجلود ، والطيان والعطار والمبيطر وقد مر بنا هذا عند النابغة الذبياني ومثله عند الأعشى وسحيم بن بني الحسحاس ولبيد العامري في قوله :

جنوح الهالكي على يديه ... مكبا يجتلي نقب النصال

والهالكي هو الصيقل ، يريد جلسته حين يجلو السيف .

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الأموي ، فإننا نجد القصة هي القصة في مجملها ولكن ثمة إضافات وهناك تغير في بعض التفاصيل توضح لنا ما طرأ على المعادل الموضوعي - الثور - في العصر الجديد (وهو ما لاحظه بعض الباحثين المحدثين) فمثلا يوصف الثور بأنه تائه ، وقد كان من قبل جادا عاملا نشطا ، وهذا الأمر يمكن وضعه في سياقه الحضاري في فترة من الفترات ، كما أن الثور دخل مجتمعا جديدا من مجتمعات الوصف حيث أصبح أميرا أو أخا للأمير ، أو حاكما - مرزبانا - وربما وجدناه فيخمان القرية بمعنى النبيل وكذلك نجده رئيسا للجيش على مستوى من التشبيه ، يصادفنا هذا عند عدد من الشعراء منهم الطرماح بن حكيم والعجاج وذو الرمة وجرير والأخطل .

يقول العجاج :

يمشي بأنقاء أبي جرير

مشـــي الأمـــير أو أخـــي الأمـــير
يمشـــي الســـبطرى مشـــية التحـــير
أو فيخمـــــان القريـــــة الكبـــــير

ولنا أن ننظــر إلى هذا الكائن الذي كان يمثل طبقة العمــال في الجاهلية فأصبح بعد الإسلام يمثــل الطبقـــة الأرســـتقراطية ـ أو الحكام ـ وبخاصة في العصــر الأموي باعتباره رمزا فنيا يحمل رســالة إلى المجتمع وليس الأمر تصويرا واقعيا لمظاهر الطبيعة وربطا بين هــذا وذاك لوجود وجه شبه مشترك بينهما .

ويجب ألا يغيب عنا أن الثور قد تسلسل عبر الثقافات القديمة بحمولات ذهب منها ما ذهب وبقي منها ما بقي وتمت صياغة كثــير منها وفق متطلبات الدين الجديد وطبيعة الظروف الثقافية .

وهناك ملاحظة جديرة بالإهتمام تقوم على ما ذكره الجاحظ وابن قتيبة من أن الشعراء قد جــرت عادهم إذا كان الشعر مدحــا أن ينتصــر الثور وإن كان الشعر رثاء أو موعظة أن يقتل الثـــور ، وهذا يوضح ســـيادة التقاليد وسيطرتها وهيمنتها علـــى الواقـــع ، وبغض النظر عن نتيجة الصراع فإن تفصيـــلات مشـــهد الثـــور في القصيدة وفتافيت القصة ذات دلالات هامة ينبغي ألا تحجب بكـــون الشاعر يمدح أو يرثي ، ثم إن الثور حين ينتصر على الكلاب يصعـــد شعريا إلى أعلى فنجد الشعراء يجعلونه شهابا للرجم أو كوكبا ينطلـــق خلف العفاريت:

كأنـــه كوكـــب في إثـــر عفريـــة ... مسوم في ســـواد الليـــل منقضـــب

وقد ورد مثل ذلك عند الطرماح والأخطل وغيرهما .

وهذه المظاهر التي تفيض بمعاني الوضاءة والتطهير تسقى مـــن معين الفكر الإسلامي ، فهذا الكائن الشعري مكلف بترصد الشيطان ومحاربته في سياقه الفني ممثلا في كلاب الصيد تلك التي تمثل وجـــــها للقوى الشيطانية في المجتمع ويقف لها بالمرصاد كل من الأمير ورئيـــس الجيش ونبيل القرية وغيرهم ممن بيدهم صناعة القرار ... هكذا يحتضن الثور الوحشي باعتباره كائنا شعريا دلالات سبيلها الاحتمال لتكـــون حياته في عالمه الشعري منفتحة على حياة الإنسان في صراعــــه مـــع مختلف الظروف والقوى في محيطه الاجتماعي .



التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات



صالح بن رمضان

تمثّل المقامة في تاريخ النثر الفنّي علامة من علامات اكتمال الأجناس الأدبية، ومرحلة حاسمة في عصور الأدب القديمة ، ذلك أنّها، بإجماع النقّاد ، تمثّل منتهى ما بلغته صناعة النثر الفنّي ، ومجمع فنون الكتابة الإنشائية .

ولئن كان بديع الزمان الهمذاني (أبو الفضل أحمد بن الحسين توفّي ٣٩٨هـ) هو الذي ابتدع هذا الجنس الأدبي ذا الصلة الوثيقة بأجناس الخبروالحديث والنادرة، فإنّ إنشاء المقامات على النحو الذي وضعه الهمذاني سرعان ما تحوّل إلى تقليد من تقاليد النثر الفنّي ، فقد ولع كتّاب النثر بهذا الجنس ، وأخذوا يكتبون على المنوال الذي رسم ملامحه بديع الزمان ، فكانت مقامات الحريري، والسيوطي والسرقسطي أهمّ العلامات الممثّلة لتاريخ كتابة المقامة ، بل إنّ روّاد النهضة الأدبية قد انطلقوا في تجديد النثر القصصي من جنس المقامة فكان حديث عيسى بن هشام للمويلحي الأثر المعبّر عن دور المقامة في الربط بين السرديات الكلاسيكية والسرديات الحديثة .

وإنّ المتأمّل في مقامات الهمذاني خطاباً وخبراً أي بنية لغوية ومضموناً قصصياً يستنتج بيسر أنّ هذا الضرب من الكتابة النثرية يستجيب لمختلف مناهج النقد التي تتوسّل بنظريات الأجناس الأدبية، على اختلاف اتّجاهاتها ومشاربها : فملامح الجنس الأدبي في المقامة تتكرّر من أثر إلى آخر وتمكّن الناقد من الوقوف على السمات

الأجناسية البارزة ، ومن تحديد المواطن التي خرق فيها بديع الزمان حدود الجنس دون أن يلغيه أو يخرج به عن مجال الاختلاف والتنوّع الذي تتسم بها الآثار المنتمية إلى نفس الجنس الأدبي .

غير أنّ المتمعّن في نظام الكتابة عند الهمذاني في مقاماته يلاحظ كذلك أنّ وراء خصائص الجنس الأدبي في جميع النماذج ، جملة من الظواهر الإنشائية تشترك فيها المقامات وسائر أجناس النثر الفنّي القديم ، وهي تكوّن ما يمكن أن نسميه بالقانون الأدبي أو الثقافي (code littéraire) المميّز لثقافة العصور الوسطى ، المتحكّم في علاقات التخاطب بين الكتّاب وقرّائهم . وبإمكان الدارس أن يجمع ، وهو يقف على هذه الظواهر ، بين فهم جنس المقامة وحدود الإنشاء فيها، وفهم الظواهر الإنشائية العامّة التي تحدّد ملامح الخطاب الأدبي في النثر الفنّي عامّة .

وقد اخترنا في هذا البحث أن نحلّل مقامات بديع الزمان الهمذاني باعتماد هذه الظواهر الإنشائية المشتركة ، وذلك وفق تصوّر منهجي مستمدّ من نظريات الأجناس الأدبية بوجه عامّ ، ومستمدّ ، على الخصوص ، من مفهوم التداخل بين النصوص (L'intertextualité) وهو مفهوم إنشائي .. ، يمكّن الدارس من ترسّم مختلف وجوه التفاعل بين الأنسجة الأدبية المكوّنة للنصّ، ويمكّنه كذلك من وضع الخطاب الأدبي في محيطه اللغوي والأدبي والفكري دون أن تتحوّل الدراسة إلى بحث عن الروافد المكوّنة للنصّ ، والمؤثّرات المتحكمة في ثقافة الكاتب .

وقد استخلصنا من مقامات الهمذاني ، بالإستناد إلى جهود النقّاد الذين تناولوا هذا الجنس الأدبي في أبعاده الإنشائية ، عدّة قضايا

ومشاكل جعلناها محاور يتألف منها هذا البحث ، ويمكن أن نجملها في المستويات التالية :

١ - ظاهرة التنازع بين الشعر والنثر في المقامات :

إنّ صلة الشعر بالنثر في التراث الأدبي تكوّن سمة إنشائية تالدة قديمة : ففي النصوص الخطابية كان الشعر عنصراً من عناصر التمهيد للخطبة وعنصراً من عناصر الاختتام ، وفي الرسائل الإخوانية كانت مقاصد الشعر مظهراً من مظاهر التفاعل بين هذين الخطابين الأدبيين ، حتّى ذهب ابن الأثير في المثل السائر إلى أنّ رسائل الإخوانيات تشبه النسيب والتشبيب في الشعر . وقد تبلورت هذه الظاهرة في المقامات وكانت عنوان امتلاك الكاتب للصناعتين . ولذلك نعمل في هذا البحث على وصف مستويات هذا التداخل وعلى تحليل تقنياته وأشكاله ، وعلى إظهار دلالاته الأدبية في المقامة .

٢ - ظاهرة التلفظ المثلي : نعني بهذه الظاهرة أمرين مختلفين :

أ - استعمال العبارة المثلية القديمة في صلب النسيج النصّي ، وتحويلها بما يلائم البنية اللغوية في المقامة . ويتمّ هذا التحويل وفق نمط من التداخل الصريح ، يمكن بمقتضاه أن نتفطّن إلى أصول العبارة المثلية ، ويمكن ، تبعاً لذلك ، أن نردّها إلى سياقها الذي أخذت منه ، وأن ندرس وجوه التصرّف التي استخدمها الكاتب في إعادة كتابة العبارة القديمة .

ب - كتابة القول النثري كتابة مثلية : نعني بهذه الصناعة تحوّل أقوال الشخوص القصصية في المقامة إلى قوالب مثلية ، دون أن تكون العبارة مقتبسة من مثل أو من حكمة .

ولا يخفى أنّ هذا المستوى يمثّل درجة في التلفّظ المثلي تجاوز التمثّل والاستشهاد ، لأنها أعمق تعبيراً عن ثقافة الكاتب وعن نظرته إلى الكتابة والإنشاء ، وهي ، كذلك أعمق تعبيراً عن التحام الذات الكاتبة بالقول المثلي ، باعتباره نموذجاً من نماذج التعبير عن صورة الكاتب في النثر القديم .

٣ - ظاهرة التداخل بين الأجناس :

ذكرنا في صدر هذه المقدّمة العامّة أنّ المقامة ورثت عن الأجناس الأدبية التالدة في تاريخ النثر الشفوي والمكتوب تقاليد الكتابة في هذه الأجناس إلاّ أنّ الدارس يلاحظ أنّ استفادة المقامة من هذه الأجناس لم تكن استفادة تكرار واستيعاب واستشهاد بل كانت وجوه التفاعل بين المقامة وسائر الأجناس النثرية متنوّعة فقد أعاد الهمذاني الكتابة في هذه الأجناس بالمحاكاة الساخرة والقلب والتحويل وبغيرها من أشكال التداخل بين الأجناس . وسنخصّص هذا المستوى الإنشائي الهامّ قسماً من درسنا نتصدّى فيه لتحليل صلة المقامات بنظام الأجناس الأدبية ، معتمدين في ذلك جملة من المراجع النقدية التي اهتمّت بهذه الظاهرة ، متوسّلين بتحليل نماذج من المقامات التي يظهر فيها هذا التفاعل بشكل جليّ .

I - السمات الإنشائية في المقامات : صلة النثر بالشعر

١ - مقدّمة :

يمثل التداخل بين النثر والشعر في التراث الأدبي ظاهرة إنشائية عامّة ، وسمة مشتركة بين مختلف الأجناس النثرية . وقد برزت هذه الظاهرة منذ العقود الأولى من القرن الثالث للهجرة في رسائل الكتّاب الذين استخدموا النثر للكتابة في أغراض طالما استأثر بها الشعر[1].

فالتداخل بين النثر والشعر ليس بأسلوب من أساليب تحسين الكتابة وتجويدها بل هو مقوّم من مقوّمات الخطاب الأدبي في النثر الفني القديم . ونعني بهذا أن استخدام الشعر في غضون الإنشاء النثري قد استقر في تصور الكتّاب لصناعة النثر ، وقد أنجزوا هذا التصور في مختلف الأجناس الأدبية القريبة مقاصدها وأغراضها من مقاصد الشعر وأغراضه .

وسنبيّن في هذا البحث كيف تم إنجاز هذا التصور الإنشائي في المقامات دون أن نعزل هذا الجنس الأدبي عن سائر الأجناس التي كوّنت نظام الأجناس الأدبية في النثر الفني القديم .

٢ - موقع الشعر في المقامات :

تتّسم السياقات التي يستخدم فيها الشعر في المقامات

بالتنوّع من حيث موقعه من خطاب المقامة . ويمكن أن نجمل هذه السياقات على النحو التالي :

١ - *الشعر والوصف :* يستعمل الهمذاني الشعر مكوّناً من مكوّنات الوصف ، فيكون بيت الشعر أو النتفة جملة نعتية في تركيب نحوي تكون عناصره الأصلية منثورة، يقول في المقامة الأسدية :

" ثمّ اضطربت الخيل فأرسلت الأبوال ، وقطّعت الحبال ، وأخذت نحو الجبال (...) وقلنا خطب ملمّ ، وحادث مهمّ ، وتبادر إليه (يعني السبع الذي هاجمهم) من سرعان الرفقة فتى :

أخضر الجلدة في بيت العرب ... يملأ الدّلو إلى عقد الكرب

بقلب ساقه القدر ، وسيف كلّه أثر "(٢) .

- وينتظم الشعر الواصف كذلك في جمل سردية أفعالها تترع إلى الوصف ، وترد كذلك معطوفة على الجمل السردية الواصفة في النثر ، يقول في المقامة الوعظية : " انظر إلى الأمم الخالية ، والملوك الفانية ، كيف انتفستهم الأيام ، وأفناهم الحمام ، فانمحت آثارهم، وبقيت أخبارهم :

فأضحوا رميماً في التراث وأفقرت .

مجالس منهم عطّلت ومقصر
وخلّوا عن الدنيا وما جمّعوا بها
وما فاز منهم غير من هو صابر
وحلّوا بدار لا تزاور بينهم
وأنّى لسكّان القبور التّزاور ؟"(٣)

– ويستخدم الهمذاني الشعر فيستغني به عن النثر تمام الاستغناء يقول في المقامة المغزلية : " قال الفتى : نعم أيّد الله الشيخ لأنه غصبني عليّ :

مرقف سنانه	مذلّق أسنانه
أولاده أعوانه	تفريق شمل شأنه
مشتبك الأنياب	في الشيب والشباب ..."[٤].

– نستنتج من هذه النماذج المحدودة أنّ الشعر يمثل في مقامات الهمذاني أسلوباً من أساليب الخطاب ، فهو يعوّض الوصف النثري، ولكنّ حجم الشعر يظل في الحدود التي لا تدخل الاضطراب على حبكة القصّة ونسق السرد في المقامة .

٢ - الشعر والسرد :

اهتمّ النقّاد بصلة الشعر بالسرد في المقامات ، وإنّ أهمّ الآراء المتعلّقة بهذه الظاهرة الإنشائية هو ما عبّر عنه محمود طرشونة في دراسته للهامشيين بين المقامات وقصص البيكارسك الإسبانية . فهو يقول في فصل خاصّ بالأشعار المدرجة في المقامات : " ليس الشعر في مقامات الهمذاني بمجرّد خلية ، فهو وظيفي لأنّه يمثل جزءاً لا يتجزأ من النص حيث تكاد المراوحة بين النثر والشعر تكون قاعدة.

فأبيات الشعر تتمّم السرد في النثر ، وترفد حركة السرد بعناصر جديدة "[٥]. وقد حلّل الباحث نماذج عديدة من المقامات التي استخدم فيها الهمذاني الشعر لبناء خطاب المقامة : ففي المقامة

القريضية يتطلّع عيسى بن هشام إلى سماع أخبار أبي الفتح الإسكندري فيقول : " قلنا : لو أريت من أشعارك ، ورويت لنا من أخبارك . قال : خذهما في معرض واحد وقال :

أما تروني أتغشّى طمراً ... ممتطياً في الضرّ أمراً مرّا

(.............................) ... (.............................)

أقصى أماني طلوع الشّعرى ... فقد عنينا بالأماني دهرا

(.............................) ... (.............................)

لم يبق من وفري إلاّ ذكرا ... ثمّ إلى اليوم هلمّ جرّا

لولا عجوز لي بسرّ من را ... وأفرخ دون جبال بصرى

قد جلب الدّهر عليهم ضرّا ... قتلت يا سادة نفسي صبرا(٦)

ويذهب الباحث كذلك إلى أنّ الشعر يستخدم في المقامات لاستمالة قلوب الناس ، وجلب تعاطفهم مع بطل القصّة ، وذلك في عصر كان للكلمة فيه أثر بالغ الأهمية . فقد استغلّ أبو الفتح الإسكندري القول الشعري لوصف حاله ولحثّ الناس على تخليصه من محنته . يقول في خاتمة المقامة البلخية :

" رأيك ممّا خبطت أعلى ... لازلت للمكرمات أهلا

طلبت عوداً ودمت جودا ... وفقت فرعاً وطبت أصلا

لا أستطيع العطاء حملا ... ولا أطيق السّؤال ثقلا

قصرت عن منتهاك ظنّا ... وطلت عمّا ظننت فعلا

يا رجمة الدّهر والمعالي ... لا لقي الدّهر منك ثكلا

قال عيسى بن هشام : فنلته الدينار ، وقلت أين منبت هذا الفضل ؟فقال نمتني قريش ، ومهّد لي الشرف في بطائحها . فقال

بعض من حضر : ألست أبا الفتح الإسكندري ؟ ألم أرك بالعراق تطوف في الأسواق مكدّياً بالأوراق ؟ فأنشأ يقول :

إنّ لله عبيداً	أخذوا العمر خليطا
فهم يمسون أعرابا	ويضحون نبيطا "(٧)

وقد حلّل الباحث كذلك صلة الشعر بالنثر في المقامة الساسانية، وبيّن وظيفة الوزن ، وهو المجتثّ ، في إحداث الإيقاع الملائم للتكدّي في هذه المقامة . وختم تحليله لصلة الشعر بالنثر في مقامات الهمذاني بالإشارة إلى دور الشعر في تقديم الأقوال المدحية ، وذلك في المقامة الناجمية .

إنّ هذا التحليل يبرز أنّ كاتب المقامة ينطلق في بناء السرد من تصوّر إنشائي يتداخل فيه وضعا الناثر والشاعر : فالشعر لا يمثّل عنصراً طارئاً على السرد بل يكوّن قسماً من أقسام الخطاب ملتحماً بالنثر داخل البنية السردية ، وهو بهذا الالتحام يدلّ على أنّ جنس المقامات جنس أدبي ممزوج (Genre mixte) ينهض على تلفّظ شعري نثري في آن واحد .

٣ - الشعر والحوار:

يمثّل الحوار الأسلوب الخطابي الثالث الذي استغلّه الهمذاني في مقاماته لإدراج الشعر . ولن نحلّل من هذا الحوار إلاّ السياقات التي يتبادل فيه أشخاص القصّة المحاورة في غضون السرد ، فيكون الشعر ردّاً على سؤال أو تعليقاً على رأي ، أمّا الأقوال التي يستخدمها الراوي خاتمة للمقامة ، والتي يقدّم لها بقوله : " فأنشأ يقول " فإننا

عددناها من الخواتم الشعرية التي تنمى بها المقامة إلى المعنى العام لهـــذا الجنس الأدبي .

– المحاورة الشعرية بين الأشخاص : نجد هذا النموذج من المحـاورات في المقامة البخارية ، إذ يتبادل عيسى بن هشـــام وأبـــو الفتـــح الإسكندري الكلام باستعمال الشعر ، ويكون طـــرف المحاورة الأوّل استفهاماً ، ويرد الطرف الثاني جواباً : " قال عيســـى بـــن هشام " فنلناه ما تاح من الفور ، فأعرض عنّا حامداً لنا ، فتبعتـــه حتّى سفرت الخلوة عن وجهه ، فإذا هو والله شيخنا أبو الفتـــح الإسكندري (...) فقلت :

أبا الفتح شبت وشبّ الغلام

فأين السّلام وأين الكلام ؟

فقال : غريباً إذا جمعتنا الطريق

أليفاً إذا نظمتنا الخيـــام "(٨)

إنّ هذا النموذج من المراوحة بين إسناد القول الشـــعري إلى عيسى بن هشام وإسناده إلى أبي الفتح الإسكندري يسهم في التخفيف من هيمنة الراوي على الرؤية القصصية ، ويظهر مدى رغبـــة بديـــع الزمان في تحويل المقامة إلى جنس أدبي تمحى فيه الحدود بين الشـــعر والنثر .

– الأقوال الشعرية في غضون النثر : يمكن أن نعد المقامة الخمريـــة نموذجا ممثلا لهذا التداخل بين الشعر والنثر . فقد وضع الهمـــذاني الشعر على لسان الجارية التي قامت لتسقي عيسى بـــن هشـــام

وأصحابه . فقد وصفت الجارية هذه المدامة بحلّ أشعارها القديمة وكان النثر منافساً للشعر في هذا الغرض الأدبي .

نستخلص من تحليل صلة الشعر بالسرد في مقامات بديع الزمان الهمذاني أنّ الشعر هو الجنس الأدبي الذي يتمّ فيه تكثيف الأقوال المعبّرة عن صورة شخصية أبي الفتح الإسكندري في هذه القصص : ففي كلّ مقامة من المقامات يمثّل القسم النثري نموذجاً من نماذج رحلة البطل المكدّي ، ويقدّم صورة من صوره المتعددة المتنوعة، ولكنّ القسم الشعري يردّ هذه النماذج المختلفة إلى أصل واحد ، فهو كما يرى محمود طرشونة المرحلة التي يسقط فيها القناع ويماط فيها اللثام عن وجه البطل المكدّي .

ففي المقامة الكوفية ترد النتفة الشعرية في نهاية المقامة لتكشف عن حقيقة أبي الفتح فيقول :

" لا يغرّنك الــذي أنــا فيــه مــن الطّلــب
أنــا في ثــروة تشــقّ لهــا بــردة الطــرب
أنا لو شئت لاتخذت سقوفاً مــن الذّهــب "(٩)

إنّ هذه الأبيات لا تتصل بسياق المقامة الكوفية فحسب بل تلخّص المفارقة التي تنطوي عليها شخصية أبي الفتح الإسكندري . وبقدر ما يكون النصّ النثري مخادعاً مغالطاً يكون النص الشعري معبراً عن حقيقة البطل فقد بالغ أبو الفتح في هذه المقامة في الطلب والاستجداء : " فقال وفد اللّيل وبريده ، وفلّ الجوع وطريده ، وحرّ قاده الضر ، والزّمن المرّ ، وضيف وطؤه خفيف ، وضالته رغيف ، وجار يستعدي على الجوع والجيب المرقوع ، وغريب أوقدت النار

على سفره ، ونبح العواء على أثره "[١٠] . فالنثر يصنع إذن صورة للمكدي الفقير ، ويستخدم مختلف فنون الوصف لتفخيم هذه الصورة، ولكن الشعر يعارضه بصورة مقابلة له تمام المقابلة .

خاتمة

إن صلة الشعر بالنثر في مقامات الهمذاني تكشف عن عناصر متعددة من ظاهرة إنشائية واحدة ، هي ظاهرة التنازع بين الشعر والنثر في التراث الأدبي . وقد أسهمت هذه الظاهرة في بناء خطاب المقامة ودلالاتها ، واتضحت أشكالها في مستويات عديدة :

أ – إن التنازع بين الشعر والنثر يظهر في مقاصد الكتابة وأغراضها ومعانيها . فقد كانت المقامات سياقا أدبيا واسعا فيه تم تحويل الأغراض الشعرية إلى أغراض نثرية . وإذا كان الجاحظ قد سبق بديع الزمان الهمذاني إلى إنشاء رسائل الهجاء الساخر كالتربيع والتدوير فإن صاحب المقامات قد توسع في بناء هذا الغرض ونظم معانيه وصوره . ويتضح هذا التوسع بوجه خاص في المقامة النيسابورية حيث يجمع بديع الزمان بين مجال أدب المثالب ذي النزعة السردية ، وغرض الهجاء ذي النزعة الوصفية التصويرية . يقول في وصف الإسكندري على لسان أحد أشخاص المقامة : " قال : هذا سوس لا يقع إلا في صوف الأيتام ، وجراد لا يسقط إلا على الزرع الحرام ، ولص لا ينقب إلا خزانة الأوقاف ، وكردي لا يغير إلا على الضعاف ، وذئب لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع

والسجود (...) وقد لبس دينيته ، وخلع دنيته، وسوى طيلسانه، وحرف يده ولسانه، وقصر سرباله، وأطال حباله، (...) وبيض لحيته ، وسود صحيفته، وأظهر ورعه، وستر طمعه"[11].

ب - إن هذه المقاطع الوصفية تجمع بين ثلاثة أجناس أدبية ، وتؤلف سياقا من سياقات التداخل المكثف في مقامات الهمذاني ، فهي مشدودة إلى المجال الشعري بمقتضى ارتباط الذم بالقول الشعري، وارتباط الصور الواردة في هذه المقاطع بالقول المخيل . وهي منفتحة على الهجاء في النثر ، باعتبارها تصنيعا للمرويات الشفوية ، وللمأثورات البليغة التي قيلت في الهجاء وجمع منها الجاحظ في البيان والتبيين نماذج كثير. ولكنها تمثل من جهة ثالثة لوحة من لوحات أدب الطبائع (Les Caractères) وهي تمد جسر التداخل بين المقامات وهذا الفن من الهجاء الساخر الذي أسس الجاحظ الإنشاء فيه .

٤ - الشعر في خاتمة المقامة :

يكون الشعر في خاتمة المقامة عنصرا من العناصر المميزة لهذا الجنس الأدبي . فقد ختم الهمذاني ٣٨ مقامة من ٥١ بالشعر . وهو يرد بيتا واحدا (المقامة البشرية) ويرد بيتين (المقامة الإصفهانية) ولكن الغالب على خواتم المقامات هي النتفة (من ٣ أبيات إلى ٧ أبيات) .

أما التصور الكلاسيكي للاختتام بالشعر فهو يعد هذا النوع من التداخل ضربا من ضروب " بحسن الاختتام "، ذلك لأن الخاتمة هي القسم الخطابي الذي يظل عالقا بالذهن إلا أنه بإمكاننا أن نعيد

النظر في وظائف الخاتمة الشعرية في المقامات ، وذلك في إطار دراسة العلاقة بين النثر والشعر من جهة ، وفي إطار تحليل خصائص التفاعل بين كاتب المقامة وقارئها من جهة ثانية .

يستخدم الهمذاني الشعر في خواتم المقامات لتحقيق عدة وظائف . فهو يورده في القسم الأوفر من هذه النصوص تعليقاً على القصة التي تتضمنها المقامة ، أو اختزالاً لها في صيغة حكمية ، لذلك يضع الهمذاني الشعر على لسان أبي الفتح الإسكندري . ويمكن أن نحلل وظائف هذا الجنس الأدبي باعتماد الخصائص اللغوية المستخدمة في القطع الشعرية .

١ - تعريف شخصية أبي الفتح الإسكندري :

يستعمل الهمذاني في النتف الشعرية التي تعرّف شخصية أبي الفتح الإسكندري ضمير المتكلّم المفرد مسنداً إليه في جملة اسمية تعرّف هذا البطل المكدّي :

" أنا حوّالة البلا د وجوّابة الأفق
أنا خذروفة الزّما ن وعمّارة الطّرق "[١٢]

"أنا أبو قلعون في كلّ لون أكون
اختر من الكسب دونا فإنّ دهرك دون "[١٣]

" أنا حالي من الزّما ن كحالي مع النّسب
نسبي في يد الزّما ن إذا سامه انقلب
أنا أمسي من النّبيط وأضحى من العرب "[١٤]

إنّ استعمال ضمير المتكلم المفرد في هذه النتف الشعرية

يدل على مدى وعي بطل المقامات أبي الفتح الإسكندري بمنزلته الاجتماعية ، وبمدى تمثيله لفئة المكدّين الذين يلخص مذهبهم في هذه النتف ، وهي نتف لا تخلو من تغنّ بصورة المكدّي الواعي بموقعه من الزمان . ونلاحظ ، من جهة ثانية ، أنّ في استعمال ضمير المتكلم المفرد العائد على بطل الكدية ضرباً من ضروب الشعر يتمحور حول هذه الذات ، ويضخّمها ، ويعلي من شأنها ، فيحدث في هذه النتف الشعرية ما يشبه المحاكاة الساخرة ، إذ أنّ نفس المتكلم فيها شبيه بنفس المتكلم في القصيد الفخري الفردي . وتتمثّل المحاكاة الساخرة في تقليد جنس من أجناس القول بإخراج معانيه وصوره ومقاصده إلى جنس آخر أقرب إلى مجال الهزل منه إلى مجال الجدّ ، وهو عين ما فعله الإسكندري في هذه النتف الشعرية .

٢ - التعليق الحكمي :

يسخّر الهمذاني النتف الشعرية في خواتم المقامات لتقديم حكمة أبي الفتح الإسكندري وموقفه من الزمان . وتكون هذه الخواتم الشعرية جنساً من أجناس أدب الحكمة الساخر الهازل :

" هذا الزّمان مشوم ... كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح ... والعقل عيب ولوم
والمال طيف ولكن ... حول اللّئام يحوم "(١٥)

ويقول في المقامة الحمدانية :

" ساخف زمانك جدّا ... إنّ الزّمان سخيف
دع الحميّة نسيا ... وعش بخير وريف "(١٦)

ولعل أعمق الأمثلة تعبيراً عن تحوّل الشعر إلى موقف حكمي قوله في خاتمة المقامة الخمرية :

"دع من اللّوم ولكن	أيَّ دكّاك تراني
أنا من يعرفه كلّ	تهام ويماني
أنا من كلّ غبار	أنا من كلّ مكان
ساعة ألزم محرابا	وأخرى بيت حان
وكذا يفعل من يعقل	في هذا الزمان "(١٧)

إنّ توظيف الشعر لإبراز موقف الإسكندري من الزمان يصبح في هذه الخواتم علامة من العلامات الدالة على اختلاف الأجناس الأدبية في التعبير عن دلالة المقامة . فالقسم النثري من هذا الجنس الأدبي ينصبّ على حادثة معيّنة ملموسة، ويهتم بوضع من أوضاع المجتمع في سياق جزئي ، أمّا القسم الشعري فإنه يردّ هذه الحادثة أو هذا الوضع إلى القانون العام الذي يتحكم في جميع الظواهر، ولذلك نلاحظ أن القول الشعري ينترع إلى التعميم والتجريد فيتّخذ صيغة الحكمة أسلوباً في ذلك التعميم .

وقد تواتر في هذه الخواتم كذلك استعمال أساليب الإنشاء التي تترع بالقول الشعري إلى دائرة الموعظة والنصح :

" يا نفس لا تغنّي	فالشّهم لا يتغنّى
من يصحب الدّهر ياكل	فيه ثميناً وغثّا
فالبس لدهر جديدا	والبس لآخر رثّا "(١٨)

II الأمثال والعبارات الجاهزة في المقامات :

يمكن أن نصنّف العبارة المثلية في المقامات صنفين ، وذلك

باعتماد أجناس الأمثال مقياسا في التصنيف[19]. أما الصنف الأول فيضم الأمثال السردية أي العبارات المثلية التي تكون أقوالا مقتطعة من محاورات سردية في قصص الأمثال : ونلاحظ أن هذا الصنف يحافظ في سياقه الجديد ، أي في سياق المقامة ، على صلته بسياقه الأصلي ، وذلك بمقتضى التعاقد الثقافي بين كاتب النص وقارئه : فالتفاعل يتم في هذا السياق بين متخاطبين ينتسبان إلى نفس الذاكرة الثقافية . ومن هذه الأمثال قولهم :" من عز بز " جاء في أمثال الميداني " قال المفضل :وأول من قال " من عز بز " رجل من طيء يقال له جابر بن رألان أحد بني ثعل . وكان في حديثه أنه خرج ومعه صاحبان له ، حتى إذا كان بظهر الحيرة ، وكان للمنذر بن ماء السماء يوم يركب فيه فلا يلقى أحدا إلا قتله ، فلقي في ذلك اليوم جابرا وصاحبيه ، فأخذهم الخيل بالسوية ، فأتى بهم المنذر فقال : اقترعوا فأيكم اقترع خليت سبيله ، وقتلت الباقين ، فاقترعوا ، فقرعهم جابر بن رألان فخلى سبيله ، وقتل صاحبيه ، فلما رآهما يقادان ليقتلا قال : من عز بز فأرسلهما مثلا "[20].

وقد استخدم الهمذاني هذا المثل في سياق التمهيد للمعركة القولية التي تمت في المقامة الدينارية حول دينار يمنحه عيسى بن هشام لمن غلب صاحبه في الهجاء : " فقلت يا بني ساسان : أيكم أعرف بسلعته ، وأشحذ في صنعته فأعطيه هذا الدينار ، فقال الإسكندري أنا، قال آخر من الجماعة : لا بل أنا. ثم تناقشا وتهارشا حتى قلت : ليشتم كل منكما صاحبه ، فمن غلب سلب ، ومن عز بز "[21].

وأمّا الصنف الثاني من العبارات فيضم الأقوال التي يمكن أن نصطلح عليها بالعبارة الجاهزة (cliché). وهي أكثر استخداماً في المقامات وأبعد تغلغلاً في لغة الكاتب . ونذكر من هذه الأقوال ما ورد في المقامة الملوكية : " حدّثني عيسى بن هشام قال : كنت في منصرفي من اليمن ، وتوجهي إلى نحو الوطن أسري ذات ليلة لا سانح بها إلاّ الضبع (...) فلمّا انتضى نصل الصباح (...) عنّ لي في البراح راكب شاكي السلاح ، فأخذني منه ما يأخذه الأعزل من مثله إذا أقبل ، لكنّي تجلّدت فوقفت وقلت : أرضك لا أمّ لك ، فدوني شرط الحداد وخرط القتاد ، وحميّة أزدية ، وأنا سلم إن كنت ، فمن أنت"؟[٢٢].

ويستخدم الهمذاني من هذه العبارات الجاهزة ما جاء على وزن أفعل من " وكنت عندهم (يعني أصحابه) أعقل من عبدالله بن عباس ، وأظرف من أبي نواس ، وأسخى من حاتم (...) وأبلغ من سحبان وائل ، وأدهى من قصير ، وأشعر من جرير ...".

ويضمّن الشعر الذي يختم به المقامات بعض العبارات الجاهزة كقوله في خاتمة المقامة البشرية :

" تلك العصا من هذه العصيّة هل تلد الحيّة إلاّ الحيّة

إلاّ أنّ استخدام الأمثال في المقامات يجاوز التضمين والاقتباس إلى شكل من أشكال التصرّف في العبارة المثلية يذهب به الهمذاني شوطاً أبعد في تصنيع الأمثال وفي تحويلها إلى جزء من إنشائية : يقول في المقامة الأسدية :

" وقلنا خطب ملمّ ، وحادث مهمّ ، وتبادر إليه (يعني السبع

الذي داهمهم) من سرعان الرفقة فتى (...) بقلب ساقه قدر ، وسيف كلّه أثر "(٢٣).

فقد استعمل في وصف شجاعة الفتى عبارة : " سيف كلّه أثر " وهي عبارة ولّدها من مثل معروف في كتب الأمثال هو قولهم من يشتري سيفي وهذا أثره . وهو يضرب للرجل الشجاع وللسيف يحمل آثار المعارك ، غير أنّ الهمذاني اختزل هذا المثل في عبارة تلائم سياق السجع الذي أدرجت فيه ، فبدت هذه العبارة جزءاً من إنشائه هو . إنّ هذا الضّرب من التصرّف في النصوص القديمة ، باختزالها ، وإعادة كتابتها كتابة تلائم السياق الجديد الذي تدرج فيه يمثّل ظاهرة إنشائية هامّة في مقامات الهمذاني يمكن أن نصطلح عليها بظاهرة التداخل بين الأجناس النثرية .

ويمكن أن ندرس هذه الظاهرة في مستويين مختلفين .

أ - التداخل بين الأجناس النظرية أو المقامات وسائر أجناس النثر القديم .

ب - التداخل بين النصوص الدالة على الأجناس أو التي تحققت فيها تلك . ويمكن أن ندرج في هذا المستوى جميع وجوه التصرّف في المخزون الثقافي بالاقتباس والتضمين والتحويل والأخذ وغيرها من وجوه التداخل على النحو الذي سنرى .

III - التداخل بين الأجناس في المقامات

مقدّمة :

لاحظنا في البحث الأول أن التداخل بين الأجناس الأدبية

كان مدخلاً من المداخل الأساسية إلى دراسة إنشائية المقامات عند بعض النقاد . ويحسن أن نوضّح في مقدمة هذا البحث الفرق الجوهري بين مفهوم التداخل بين الأجناس ومفهوم المؤثرات الأدبية .

لقد كان الاهتمام بالمؤثرات الأدبية مشغلاً من مشاغل مؤرخي الأدب ، يحاولون من خلاله تحديد مصادر ثقافة الكاتب ، فيقتصرون على تعيين مواطن التأثّر من النواحي الفكرية والأسلوبية ، ويقفون عند وصف الظواهر الأدبية المشتركة بين الكتّاب أو الشعراء. فالاهتمام بالمؤثرات لا يجاوز هذه الأهداف ولا يعني بالتفاعل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية، باعتباره ضرباً من ضروب الكتابة. وقد تمّ بناء مفهوم التداخل بين النصوص والأجناس في سياق نقد هذا التصور التاريخي ، وفي إطار مجاوزته لدراسة الظواهر الإنشائية التي تكوّن هذا التفاعل بين الأجناس الأدبية.

وقد ابتكر ميخائيل باختين (Bakhtine) في بداية نشأة هذا المنهج الجديد مفهوم الحوارية (Le dialogisme)، وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التي انبنت عليها جميع الجهود النقدية الراجعة إلى هذا المجلل . ويعني باختين بالحوراية أن النص السردي الروائي يتألف من أصوات متعددة (Polyphonie) يستمدّها الكاتب من أنظمة أجناسية مختلفة عماده في ذلك طرائق تحويلية متنوّعة ، كالمحاكاة الساخرة (Parodie) وتقليد الأسلوب (Stylisation) وهو يعتبر أنّ الكلمة الغيرية تمثل العنصر الأساسي الذي يتألّف منه نسيج الرواية .

وقد توصلت جهود الباحثين بعد باختين في اتجاه تعميق المفهوم وتدقيق أبعاده ، وتفريعه إلى مفاهيم جزئية تمثل طرائق التداخل بين الأجناس والنصوص ومستوياته .

وقد اقترحت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في هذا السياق مصطلح التحويل (Transposition) للتمييز بين التداخل بين النصوص ، (Intertextualité) باعتباره عملية تحويلية منتجة للدلالة ، مولدة للنصوص ، ومفهوم المؤثرات الأدبية باعتباره مفهوماً لا يجاوز تعيين المصادر على النحو الذي ذكرنا . ولئن تنوّعت الدراسات الخاصة بهذا المفهوم وتشعبت المصطلحات التي تسم أنواع التداخل فإن مؤلفات جيرار جينيت (G. Genette) يمكن أن تمثل آخر مرحلة تبلورت فيها المصطلحات الداخلة في باب التداخل بين النصوص والأجناس الأدبية ، وخاصة كتابه مدخل إلى جامع النص (Introduction à l'architexte).

١ - التداخل بين الأجناس الأدبية في عناوين المقامات :

يظهر التداخل بين الأجناس في خمس مقامات تحمل عناوينها ثنائية تعبر عن هذا التداخل وهي :

١ - المقامة القريضية : المقامة / الشعر .

٢ - المقامة الوعظية المقامة / الخطبة الوعظية .

٣ - المقامة الوصية المقامة / الوصية . (مقام الخطابة) .

٤ - المقامة الشعرية المقامة /الشعر .

٥ - المقامة الخمرية المقامة / الخمريّة .

ويمكن أولاً أن نصنف هذا التداخل صنفين : أما الصنف

الأول فيمكن أن نرجعه إلى ظاهرة التداخل بين الشعر والنثر ، وهو ما رأيناه في البحوث السابقة : المقامة القريضية / المقامة الشعرية / المقامة الخمرية .

وأما الصنف الثاني فهو يكون تداخلا بين الأجناس النثرية والمقامة : المقامة الوعظية / المقامة الوصية . إلا أنه ، بإمكاننا كذلك أن نصنف هذا التداخل بحسب أجناس الخطاب الكبرى . وتصبح المقامة الخمرية بهذا التصنيف فرعا من التداخل بين المقامة والشعر ، ذلك لأن عبارة " الخمرية " مصطلح يطلق على نوع من أنواع الشعر ينظم فيه غرض من أغراضه . أما المقامات الوعظية والوصية فإنهما متساويتان من حيث صلتهما بالخطابة لأن الوعظ والوصية جنسان فرعيان في مقام الخطابة .

IV – المقامة والخطابة

مقدمة :

لاحظنا في القسم الأول من هذا البحث أن ظهور المقامة في تاريخ النثر العربي لم يكن بمعزل عن نظام الأجناس الأدبية في النثر الشفوي . وذكرنا أن صاحب فصل مقامة بدائرة المعارف الإسلامية بين صلة المقامة بالمقام ، وهو جنس من أجناس النثر الخطابي ظهر منذ القرن الأول للهجرة ، وتطور بشكل ملحوظ في قصص الزهاد . وبينا كذلك أن الخطيب في مقام الوعظ يضطلع بوظيفة السارد في الأجناس السردية التي تستخدم فيها الحكاية المثلية شكلا من أشكال

أدب الاعتبار وضرب الأمثال . وقد كان الاعتناء ببلاغة العبارة واستعمال المحسنات اللفظية والمعنوية في خطاب المقام سمتين من سمات هذا الجنس النثري بارزتين بهما تظهر القيمة الأدبية لهذا القص الشفوي . وقد ورثت مقدمة بديع الزمان الهمذاني عن المقام الخطابي هاتين السمتين الأجناسيتين (Traits génériques) باعتبارهما مقومين من مقومات أدب النثر السردي الشفوي . إلا أنها ورثت كذلك مختلف أوضاع التلفظ في الأجناس الخطابية المرتبطة مقاصدها بوظيفة الاعتبار. فصلة المقامة بالخطابة تتجلى في مختلف الآثار التي ترد في شكل وصية أو خطبة أو موعظة . ويمكن أن ترد مختلف الصلات الجامعة بين المقامة وأجناس الأدب الخطابي إلى ثلاثة مستويات ، وهي:

١ ـ أشكال التداخل وحدودها .

٢– وظائف تحويل الخطابة إلى مقامة .

٣ ـ دلالات البعد الخطابي في المقامات ومقاصده .

١ ـ أشكال التداخل وحدودها في المقامة الوصية :

ـ مستوى التلفظ ومقومات الجنس الأدبي :

يقول بديع الزمان الهمذاني في صدر المقامة الوصية :" حدثنا عيسى بن هشام قال : " لما جهز أبو الفتح الإسكندري ولده للتجارة أقعده يوصيه ، فقال بعدما حمد الله وأثنى عليه ، وصلى على رسوله صلى الله عليه وسلم : يا بني ..."[٢٤] .

إن هذا التقديم القائم على ذكر السند يحاكي تقديم الأقوال

الخطابية في كتب الأدب والاخبار : ذلك أننا إذا قارنّا هذه المقامة بافتتاحات النصوص السردية المشاكلة للواقع نلاحظ أن بين هذه المقامة وتلك النصوص الخبرية تطابقاً من حيث الشكل الخارجي ، باستثناء العلامة الدالة على انتماء نص الهمذاني إلى سلسلة النصوص التي يضطلع فيها عيسى بن هشام بدور الراوي . وإن القارىء الذي يعزل هذه المقامة عن سائر المقامات لا يجد فرقاً بين متن النص وسائر النصوص الخطابية الحاملة لخصائص جنس الوصية .

ويكتمل التطابق بين هذه المقامة وسائر خطب الوصايا في خاتمة النص إذ يقول أبو الفتح الإسكندري مخاطباً ابنه : " يا بني قد أسمعت وأبلغت ، فإن قبلت فالله حسبك ، وإن أبيت فالله حسيبك ، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين "(٢٥) .

إن الوصية في نظام الأجناس النثرية القديمة جنس أدبي جاد (Genre sérieux). وهي من أهم الأجناس الشفوية الخطابية التي تبلورت فيها وظيفة الأدب التعليمي الاعتباري . غير أن بديع الزمان الهمذاني قد استعارها في مقاماته لتحقيق وظائف جديدة مختلفة عن الوظائف التي ارتبطت بالوصية في صيغها الجادة . وقد فقدت الوصية كجنس جاد منزلتها الأدبية التي تبوأتها في مقام الخطابة ، ولكنها حافظت على جل العناصر الفنية التي تلائم إنشائية المقامة وخصائصها الأدبية ويمكن أن نجمل هذه العناصر في النقاط التالية :

١ - محاكاة التلفّظ الحكمي :

يمثل التلفظ الحكمي أحد العناصر الفنية الأساسية في صياغة

نص المقامة التي تحاكي الوصية : فالمتكلم في هذا الجنس من الأقوال يستغل أسلوب الحكمة ليرسم وضعا من أوضاع التلفظ يكون له فيه دور السلطة العقلية والتجربة الخلقية ، وليفصل فيه بين ذاته المتكلمة والأقوال التي يتلفظ بها . يقول : " فلا آمن عليك لصين أحدهما الكرم، واسم الآخر القرم : فإياك وإياهما إن الكرم أسرع في المال من السوس ، وإن القرن أشأم من البسوس "(٢٦).

لقد استغل المتكلم الجناس القائم بين عبارتي الكرم والقرم ليؤسس منهما في خطابه قيمتين خلقيتين مترادفتين : فالكرم والقرم يكونان عنده قيمة واحدة، وهي قيمة مرذولة سلبية وقد استغل أسلوب الحكمة لتحويل الكرم إلى قيمة مرذولة . ودعم هذه النظرة إلى قيمة الكرم باستعمال أداة التحذير إياك . وهكذا فإننا نلاحظ أن أسلوب الحكمة يمكن أن يكون أسلوبا من أساليب المغالطة والمخادعة. فهولا يستعمل لإشهار القيم الفاضلة والأخلاق المحمودة فحسب بل يمكن كذلك أن يستعار لصياغة الآراء الداعية إلى القيم المرذولة .

إن الشكل الخارجي للوصية يضع القارىء في إطار جنس من الأقوال الداعية إلى الفضائل : فهوشكل خارجي يتم التخاطب فيه بين أب وابنه كما أن العناصر التخاطبية الداخلية توهم باتجاه هذا الخطاب كذلك إلى إظهار القيم الفاضلة والدعوة إليها . إلا أن الآراء التي تتضمنها الوصية لا تبتعد كثيرا عن الآراء التي يصوغها بلغاء البخلاء، ويحملون القارىء ، إلى الاعتقاد في صحتها . ويمكن أن نقول إن خطاب التاجر لا يختلف كبير اختلاف عن منطق خطاب البخيل في كتاب البخلاء للجاحظ .

ب - الاحتجاج السفسطائي :

لا يقتصر التاجر في هذه الوصية على الدعوة إلى البخل بالتحذير من الكرم بل يسعى كذلك إلى إقناع ابنه باجتناب هذا السلوك محتجاً على الذين يحتجون للكرم ، محاولاً إبطال حجتهم ، يقول : " ودعني من قولهم إن الله كريم إنها خدعة الصبي عن اللبن . بلى إن الله لكريم ، ولكن كرم الله يزيدنا ولا ينقصه ، وينفعنا ولا يضره . ومن كانت هذه حاله فلتكرم خصاله ، فأما كرم لا يزيدك حتى ينقصني ، ولا يريشك حتى يبريني فخذلان لا أقول عبقري ، ولكن بقريّ "[27].

يلاحظ المتمعن في تطور خطاب الوصية أن المتكلم يستدرج سامعه نحو الخطاب الحجاجي الشبيه بخطاب البخلاء في بخلاء الجاحظ. ذلك أن البخيل لا يقتصر على إظهار شرف البخل ومنفعته بل يعمل كذلك على إضعاف الخطاب المقابل ، وعلى إظهار تهافته وبطلان حججه .

ج - استعمال الحكم العملية :

تختلف الحكم العملية (Maxime Pratique) عن سائر أجناس الحكم بما تتميز به من صلات وثيقة بمجالات معينة في حياة الناس اليومية ومعاملاتهم وعلاقاتهم الاجتماعية . وتستعمل في الوصايا الخاصة لإفادة المخاطب بمعارف وبتجارب يكون المتكلم ملماً بها ، وهي تسهم في دعم إقناعه لمخاطبه . وقد تطرّق التاجر في المقامة

الوصية إلى استعمال هذا الجنس من الحكم فقال : " إنما التجارة تنبط الماء من الحجارة ، وبين الأكلة والأكلة ريح البحر (...) إنه المال - عافاك الله - فلا تنفقن إلا الربح ، وعليك بالخبز والملح (...) والأكل على الجوع واقية الفوت ، وعلى الشبع داعية الموت ، ثم كن مع الناس كلاعب الشطرنج خذ كل ما معهم واحفظ كل ما معك"(٢٨) .

خاتمة فرعية :

بينا في معرض تحليلنا لصلة النثر بالشعر في المقامات أن أبا الفتح الإسكندري قد اتخذ لنفسه شعارا يتمثل في مداورة الأيام وفي التقلب معها وفي مراوغتها . وقد لخص تجربته هذه في خواتم المقامات واستعمل أساليب النصح والتحذير في تقلب الأيام فكانت النتف الشعرية التي يتوج بها الهمذاني المقامات معبرة عن صوت ذلك المكدي وهو صوت لا يمثل فردا بعينه وإنما يمثل فئة اجتماعية كانت تعي الوضع المأزوم الذي عاشه مثقف القرن الرابع للهجرة ، ذلك المثقف الذي أدرك أن قيمة المال أصبحت قيمة فاعلة في مجتمع ذلك العصر . وإذا قارنا وضع التلفظ في القطع الشعرية التي اختتم بها الهمذاني عددا كبيرا من مقاماته ووضعها على لسان أبي الفتح الإسكندري بوضع التلفظ في المقامة الوصية التي كنا بصدد تحليلها جاز لنا أن نستنتج أن التداخل بين الشعر والنثر وبين الوصية والمقامة وظائف متشابهة متقاربة. ولعل هذا التشابه يفسر اتجاه الهمذاني العام إلى استخدام ظاهرة التداخل بين النصوص والأجناس

باعتباره موقفا أدبيا وفكريا تنهض عليه كتابة المقامات ، ويتم التعبير عنه بوسائل وبطرائق متنوعة. فما هي وظائف تحويل الوصية إلى مقامة.

V - التداخل بين الأجناس في المقامات

٢ - وظائف تحويل الوصية إلى مقامة :

- الوظيفة الأدبية :

أ - *المحاكاة الساخرة* La paradie : لاحظنا في البحث السابق أن الوصية جنس أدبي شفوي جاد ، وأنها توجه إلى الأبناء أو الولاة أو الأقوام للحث على الاخلاق الفاضلة : فهي خطاب يبلغ فيه المتكلم خلاصة تجربته ويفيد فيه سامعيه بما استنتجه من عبر وحكم . ولكننا لاحظنا من جهة ثانية أن وصية التاجر لابنه تدور حول معنى البخل بالمال والحرص على جمعه وادخاره وتثميره ، وإذا بمغزى الوصية وقيمها تناقض مقاصد الوصية كجنس جاد : فيمكن أن نستخلص إذن أن الوصية في المقامة تمثل صيغة ساخرة ومعارضة هازلة للوصية في مقامها الجاد . وقد وضعت هذه الوصية على لسان أبي الفتح الإسكندري ، وهو نفس الشخص القصصي الذي يمثل في مقامات بديع الزمان الهمذاني الصوت الساخر من قيم العصر المتدهورة فقد جاءت هذه الوصية لتدعم صورة البطل في مقامات الهمذاني ولتعمق المواقف الساخر من قيم ذلك العصر ، باعتبار المحاكاة وجها من وجوه الرفض وشكلا من أشكال تضخيم العيوب وتفخيم القيم المتدهورة .

ب - تقليد الأساليب *la stylisation*

تتصل ظاهرة تقليد الأساليب نفسها بالمحاكاة الساخرة فهي فرع من فروع التداخل بين الأجناس القائم على السخرية ولكنه ينزل في مستوى محاكاة نمط الكتابة. ويمكن أن نعتبر جميع مظاهر التلفظ الحكمي تقليدا للأسلوب ذلك لأن المتكلم في الوصية ينطلق من أساليب النصح الرائجة في خطابات الزهد ويعيد كتابتها على وجه التقليد الساخر.

" ولست آمن عليك النفس وسلطانها ، والشهوة وشيطانها، فاستعن عليهما نهارك بالصوم ، وليلك بالنوم ".

لقد استعمل المتكلم سجل الخطاب الزهدي القائم على الدعوة إلى الصوم وإلى مقاومة الشهوات ، ومجاهدة شيطان النفس ، ولكنه استغل هذا الأسلوب لاستدراج السامع إلى ترويض النفس على البخل والتقتير ، فكان مقصده من هذا الأسلوب السخرية من تلك الخطابات.

- الوظيفة الاجتماعية :

إذا سلمنا بأن مقصد الهمذاني من صياغة هذه الوصية السخرية من القيم التي تتضمنها ، وأن قيمة المال صارت في المجتمع الذي يصفه قيمة محورية جاز لنا أن نتساءل عن الوظيفة الاجتماعية التي تخدمها هذه المقامة وهي تتحول إلى وصية من أب إلى ابنه. ويمكن أن نقول إن في وضع هذه الوصية على لسان أب ما يدل على أن هذه القيم ، قيم البخل بالمال وجمعه وتثميره تحولت ، حسب

رؤية الهمذاني ، إلى ضرب من ضروب التربية والتنشئة يلقنها الأسلاف إلى الأخلاف ، فيتوارثونها كما تتوارث القيم والتعاليم الخلقية ، وذلك بمقتضى ما يتسم به أدب الوصايا من سلطة تربوية نافذة ناجعة : فالمتلفظ بهذه الوصية يصبح دالا على متلفظ جماعي أو على نمط من التفكير الجماعي يضعه صاحب المقامة على لسان التاجر ، ولكنه يجاوز هذه الشخصية إلى سائر المنتمين إلى هذا النمط من التفكير ، وإن نقد الهمذاني لمجتمعه يجاوز ، بهذا المنظور نقد فئة التجار وفئة أصحاب الجمع والمنع إلى نقد جميع الأصوات التي تتخذ من زخرف الكلام وسحر العبارة أسلوبا أو أداة للإقناع بهذه القيم المرذولة ، ولترويج الباطل في صورة حق مستعملة أسلوب الوصية ، وما يقتضيه من طرائق الإقناع الخطابي .

٣ - أشكال التداخل وحدودها في المقامة الوعظية :

تمثل المقامة الوعظية نموذجا من النماذج البارزة في مجال التداخل بين المقامات وأدب الخطابة . فهي ، من حيث الشكل الخارجي مقامة ، تتفق وسائر المقامات في السند : " حدثنا عيسى بن هشام " وفي الخاتمة : " أنا أبو الفتح الإسكندري "[٢٩] . إلا أنها لا تختلف من حيث مقوماتها الأجناسية العامة عن الخطبة الوعظية .

- مقومات الخطبة :

استعار بديع الزمان الهمذاني من أدب الخطابة الوعظية جل المواضع المشتركة (Lieux Communs) التي دأب الخطباء منذ العصور

الأدبية الأولى على استخدامها في خطبهم : ونجد صنفاً أول من المواضع ينسبه الرواة إلى خطابة قس بن ساعدة الإيادي .

خطبة قس بن ساعدة	المقامة الوعظية
إن في السماء لخبراً وإن في الأرض لعبرا(٣٠)	فقد بنيت لكم المحجّة ، وأخذت عليكم الحجّة ، من السماء بالخبر ومن الأرض بالعبر(٣١)

واستعار من الخطب المنسوبة إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه وإلى زعماء الخوارج جملة من المواضع نذكر منها :

- التحذير من الدنيا باستعمال صورة الفخ المنصوب : " ألا وقد نصبت لكم الفخ ونثرت لك الحب فمن يرتع يقع ، ومن يلقط يسقط "(٣٢).

- اليقظة وعدم الاطمئنان إلى الدنيا : " وكيف يحرص عليها الحبيب أو يسرّ بها أريب ، وهو على ثقة من فنائها ، ألا تعجبون ممن ينام وهو يخشى الموت ، ولا يرجو الفوت ! "(٣٣).

وقد اقتبس الهمذاني من القرآن جملة من المعاني الأساسية التي تحولت في أدب الخطابة الوعظية إلى محاور ومواضيع ومواطن للتذكير وللحث على الاعتبار :

- " أيها الناس إنكم لم تتركوا سدى "
  وإنكم لم تخلقوا عبثاً "

مقتبس من قوله تعالى :﴿ أيحسب الإنسان أن يترك سدى ألم

يك نطفة من مني يمنى ، ثم كان علقة فخلق فسوى ، فجعل منه الزوجين الذكر والأنثى ، أليس ذلك بقادر على أن يحيي الموتى﴾ القيامة ٣٦ - ٤٠ .

- " وإنكم واردو هوة فأعدوا لها ما استطعتم من قوة .

مقتبس من قوله تعالى : ﴿ وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا ﴾ مريم ٧١ .

- استخدم الهمذاني أسلوب ضرب الأمثال بالأمم الخالية ، وقد تردد استعماله في القصص القرآني . يقول الهمذاني في هذه المقامة: " انظر إلى الأمم الخالية ، والملوك الفانية ، كيف انتسفتهم الأيام وأفناهم الحمام ، فانمحت آثارهم ، وبقيت أخبارهم "(٣٤).

ونلاحظ في مستوى رابع أن الخطيب عمد في أحد مقاطع هذه المقامة الوعظية إلى تضمين أقوال وعظية لعلي بن الحسين : " وقد سمعت أن علي بن الحسين كان قائما يعظ الناس ويقول : يا نفس حتام إلى الحياة ركونك ، وإلى الدنيا وعمارتها سكونك ؟ أما اعتبرت بمن مضى من أسلافك ، وبمن وارته الأرض من آلافك ، ومن فجعت به من إخوانك ، ونقل إلى دار البلى من أقرانك ؟ "(٣٥).

ويمكن كذلك أن نعد هذه المقامة نموذجا من النماذج التي اعتنى فيها بديع الزمان الهمذاني اعتناء واضحا بالمراوحة بين النثر والشعر . فقد أثرى النفس الوعظي الذي تقوم عليه المقاطع النثرية بنتف من أشعار التأمل والزهد ، وقد جعل صلة المقطع النثري بالنتفة صلة بنيوية متينة : " كم عاينت من ذي عزة وسلطان ،

وجنود وأعوان قد تمكن من دنياه ، ونال منها مناه فبنى الحصون والدساكر ، وجمع الأعلاق والعساكر :

فما صرفت كفّ المنية إذا أتت ... مبادرة تهوي إليه الذخائر
ولا دفعت عنه الحصون التي بنى ... وحفّت بها أنهارها والدّساكر
ولا قارعت عنه المنية حيلة ... ولا طمعت في الذّبّ عنه العساكر[٣٦]

لقد خصّص الهمذاني القسم النثري من هذا المقطع لوصف البناء والتعمير وخصص القسم الشعري لوصف الخراب والموت فكان الجنسان الأدبيان : النثر والشعر صيغتين متضافرتين للتعبير عن حركة الحياة القائمة على التقابل بين الولادة والموت والبناء والخراب مصداق قول أبي العتاهية (من الوافر)[٣٧] :

لدوا للموت وابنوا للخراب ... فكلّكم يصير إلى تباب

ويمكن أن نتساءل في خاتمة هذا التقديم عن المقاصد التي حدت بالهمذاني إلى اختيار الخطابة الوعظية موضوعاً من مواضيع مقاماته .

٤ - وظائف تحويل الخطبة الوعظية إلى مقامة :

نشير في بداية هذا التحليل إلى أن وضع هذه الخطبة الوعظية على لسان أبي الفتح الإسكندري لا يكفي كي نذهب إلى أن المحاكاة الساخرة هي المحرك الذي دفع بالهمذاني إلى كتابة هذه المقامة: فليس لدينا من القرائن اللغوية ما يبيح لنا أن نذهب إلى تفسير هذا التداخل باعتماد مقولة السخرية ، وإلى أن نعتبر هذه الخطبة

شكلا من أشكال التكدي بالأدب التي توخاها أبو الفتح الإسكندري في سائر المقامات.

ولاشك في أنه بإمكاننا أن نعتبر لجوء الإسكندري إلى الوعظ والتذكير والدعوة إلى الاعتبار طريقة من طرق التحيل . غير أن مقاصد الهمذاني وغاياته من صياغة هذه المقامة يمكن أن تجاوز هذا التفسير .

إن المتأمل في مقامات الهمذاني على اختلاف مواضيعها وأغراضها يدرك أن شخصية الراوي . وهو عيسى بن هشام ، لا تختلف اختلافا جوهريا عن شخصية المكدي أبي الفتح الإسكندري: فقد حرص بديع الزمان الهمذاني على منح هاتين الشخصيتين : شخصية الراوي وشخصية البطل نفس السمات الدالة على أنهما متكلمان بليغان ، يحسنان صناعة الأقوال ، ويقدران على معالجة المواقف المحرجة بما يستعملانه من فنون الكلام وزخرف العبارة ووسائل البيان . وفي هذا السياق تعمل جميع أشكال التداخل بين النصوص على إظهار هذه البراعة القولية : ذلك أن ثقافة المتكلم تساعد أيما مساعدة على اختيار العبارة الملائمة لمقام التلفظ : فضرب المثل والاستشهاد ببيت الشعر واقتباس الآية القرآنية تمثل جميعها مادة أدبية تصقل ملكة المتكلم التواصلية وتشحذها وتدربها على الارتجال وعلى صياغة الأقوال بطرق تخاطب ذاكرة القارىء وتحدث بينه وبين المتكلم تفاعلا إيجابيا بمقتضى اشتراكهما في نفس المخزون الثقافي .

إن شخصيتي عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري تكونان

في مقامات بديع الزمان الهمذاني صوتاً أدبياً واحداً هو صوت بديع الزمان ، وتحققان مقصداً واحداً عملت جميع المقامات على خدمته بصيغ مختلفة . فالمقامة الوعظية تتيح لبديع الزمان أن يستعرض في مضمار واحد أو في سياق نص واحد خلاصة الثقافة الأدبية الخطابية المبثوثة عناصرها في الموروث الخطابي منذ عصور ما قبل الإسلام وإن رغبة الهمذاني في استعراض هذا الموروث ضرب من ضروب المنافسة التي يقيمها هذا الكاتب الأديب بين صورة الخطيب وصورة الناثر الأديب الكاتب . ولا يخفى على دارس المقامات حرص الهمذاني على تقليد الخطباء في أساليبهم وطرائق أقوالهم، فمقام إلقاء المقامة مجال اختبر فيه بديع الزمان ملكاته التعبيرية وقدراته الأدبية ، بل إن اعتماده السجع يمثل مظهراً من مظاهر التعبير عن قوة الفصاحة التي تنافس بها المقامة أجناس الخطابة القديمة . ولعل هذا الرأي يدعم مرة أخرى ما ذكرناه في خصوص صلة المقامة بالمقام ، ويبين أن هذا الجنس الأدبي لم يكن سياقاً لمحاكاة الأجناس الخطابية محاكاة ساخرة فحسب بل كان جنساً أدبياً جدد فيه بديع الزمان الهمذاني تلك الأجناس القديمة باستغلال الإمكانات التعبيرية التي توفرها بنية الموازنة من سجع وطباق ومقابلة وجناس . ولعل المقامة الوعظية تمثل أهم النماذج التي أظهرت رغبة الهمذاني في كتابة خطبة لا تلقى في مقام وعظي حقيقي وإنما تلقى في مقام قصصي يتخيله مؤلف المقامات ويستعرض فيه قدرته كخطيب واعظ .

الهوامش

١) انظر بحثنا الموسوم بالرسائل الأدبية ودورها في تطور النثر الفني ، الباب الثاني ، الفصل الرابع .

٢) المقامات ، تحقيق محمد عبده ، ط٦ دار المشرق ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٣٠ .

٣) م.ن، ص ١٣٣ .

٤) م.ن ، ص ص ١٦٥ – ١٦٦ ، وانظر كذلك المقامات الخمرية ص ٢٤٢ ، والمقامة النشرية ، ص ٢٥٢ .

5) **M. Tarchouna Les marginaux dans les récits picaresques Arabes et espagnols, publications de l'université de Tunis 1982, p 338.**

٦) المقامات ، ص ٨ ، وانظر طرشونة ، المصدر نفسه والصفحة نفسها .

٧) المقامات ، ص ص ١٦ ، ١٧ .

٨) المقامات ، ص ٨٥ .

٩) المقامات ، ص ٢٨ .

١٠) م.ن ، ص ٢٦ .

١١) المقامات ، ص ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

١٢) المقامة الأذربيجانية ، ص ٤٥ .

١٣) المقامة المكفوفية ، ص ٨١ .

١٤) المقامة القزوينية ، ص ٩١ .

١٥) المقامة الساسانية ، ص ٩٥ .

١٦) المقامة الحمدانية ، ص ١٥٦ .

١٧) المقامة الخمرية ، ص ٢٤٥ .

١٨) المقامة الأرمينية ، ص ١٨٩ .

١٩) تؤلف الأمثال في تقديرنا نظاما من الأجناس الأدبية مولدا من العبارة المثلية التي هي شكل عام مركوز في اللغة ، يتجسم في أجناس مختلفة بحسب السياقات الداعية إلى التمثل والمقامات (جمع مقام) المرتبطة بالمحاورات وبأوضاع التلفظ . وقد استوحينا هذا المفهوم والتصنيف من : **André Jolles : Formes simples** .

٢٠) القصة ضمن مجمع الأمثال للميداني ، باب الميم ، ص ٣٤١ ، طبعة منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت د.ت. وانظر في خصوص استخدام الأمثال في الشواهد الأدبية ، محمد اليعلاوي : الشواهد في العربية ضمن الدروس العمومية ، منشورات الجامعة التونسية ، كلية الآداب منوبة سنة ١٩٩٠ . وهذه القصة تمثل في سدريات الأمثال منوالا سرديا نسجت عليه صيغ كثيرة ، نذكر منها قصة المثل : إن غدا لناظره قريب .

٢١) المقامات ص ٢١٧ .

٢٢) المقامة الملوكية ، ص ٢٢٨ ، يعني بدوني خرط القتاد : يعسر عليك أن تنال مني ما تريد إن كنت تضمر شرا .

٢٣) المقامات ، ص ٣١ .

٢٤) المقامات ، ص ٢٠٤ .

٢٥) م.ن ، ص ٢٠٦ .

٢٦) المقامات ، ص ٢٠٤ . وراجع قصة أشأم من البسوس في كتاب الأمثال وهي تتصل بحرب البسوس بين بكر تغلب .

٢٧) المقامات ، ص ٢٠٥ .

٢٨) المقامات ، ص ص ٢٠٦ ، ٢٠٥ .

٢٩) المقامات ، ص ١٣٦ .

٣٠) جمهرة خطب العرب ٧٠/١ .

٣١) المقامات ، ص ١٣٠ .

٣٢) م.ن ، ص ١٣١ .

٣٣) المقامات ، ص ١٣٤ .

٣٤) م.ن ، ص ١٣٣ .

٣٥) المقامات ، ص ١٣٦ .

٣٦) م.ن ص ، ١٣٣ – ١٣٤ .

٣٧) قارن بين ما ذكرناه في هذا السياق وبين ما استنتجناه من وظائف التداخل بين الشعر والنثر في الرسائل الأدبية ضمن بحثنا المذكور أعلاه ، فستلاحظ أن المقومات الإنشائية هي نفسها .



دعوة إلى قراءة جديدة للنحو العربي

خليل أحمد عمايرة

لعل من أكثر الآيات الدّالة على الإبداع العجيب في هذا الكون المعقّد ، أنّ الإنسان فيه يعد بؤرة الدوائر الكونية المعقدة التي ما أن يتم كشف جانب منها حتى تظهر غيرها من الدوائر خلفها أكثر تعقيداً منها ، وتتشابك هذه مع غيرها لتفضي إلى ميدان عجيب التداخل في دوائره ، يقف المتأمل حائراً أمام جزئية في الدائرة فضلاً عن أن ينظر إلى الدائرة كلها بأطرافها المترامية التي تغيب عنه أبعادُها، فيقف قانعاً فرحاً باكتشافه الجزئية التي أمامه ، يُنميها بل يُنمي علمه بها ، فيزداد فرحه ، حتى إنه ليكاد يرى أن اكتشافه هو الأول والأخير، بل هو الأخير بلا أول.

فما أن يكتشف عالمٌ جانباً من جوانب مرض في الجسم الإنساني ، أو يركّب كيميائي عقاراً به يستطيع إزالة المرض أو التخفيف منه أو من آثاره حتى ترى لهذا وذاك أبعاداً تشغل الناس كلّ الناس ، إلى أن يبرز غيره من الاكتشافات فيطوي ملف الاكتشاف السابق معتمداً عليه مجدداً له ، آخذاً منه بنصيب ، ولعله من الفطرة أن يكون لكلّ (سابق) أنصاره ، يدافعون عنه فيدفعون اللاحق ، بل قد يعادونه في سبيل إثبات صلاح ما ألفوه واستقر أمرهم عليه ، ناسين أو متناسين أنّ اللاحق ما كان ليكون لولا أنه كان له سابق ، يدرك نقاط القوة فيه فيزيد فيها ، ويتبصّر نقاط الضعف ليصلح الخلل فيها فيزداد قوة إلى قوته ، وبذا يتحقق الإخلاص - في ما أرى -

لخدمة الغاية والهدف ، وهي الحقيقة العلمية وصلاح البحث العلمي وإصلاحه لخدمة الإنسان الذي كرّمه الله جل جلاله فجعله فوق خلقه كلهم ، وحمّله أمانة الكلمة وأمانة السلوك ، وأمانة طهارة القلب ونقاء السريرة ، ولعلّ اللغة في المجتمع الإنساني وهي التي تعدُّ أبرز وعاء لنقل الفكر الإنساني من جيل إلى جيل ومن عصر إلى آخر ، من أكثر الظواهر العجيبة التي يجري فيها البحثُ اللاحق معتمداً على السابق ، فتكثر فيها الآراء وتزداد الحيرة ، فكلما اتسع الأفق قل التعصب وصح البحث وقلت العداوة فيه وزادت فوائد الغاية والهدف ، خدمة الإنسان الذي كرمه الله .

من البدهي أن أذكر بإيجاز - وأنا أمام قراءة لغوية في بعض أنماط التراكيب في النحو العربي - شيئاً عن الدائرة التاريخية في القرن الثاني من الهجرة ، في ما يتعلق بالنحو من حيث تقعيده وتقنينه ومادة التقعيد والتقنين ، ولكنني لا أرى أن من البدهي أن أقف طويلاً مع هذه النقطة أمام جمع من المتخصصين الذين تعد هذه عندهم من أول ما يعلمون ، فأقول :

لقد أقام الخليل بن أحمد - يرحمه الله - النحو العربي على نقطتين هامتين ، أولاهما وجود حركة إعرابية في اللغة العربية ، وهذه تمثل نقطة رئيسة فيها ، شأنها شأن حروف العربية ذاتها ، فلا سبيل للتخلي عنها ، ولا سبيل لتغيير كيفية وضعها على المباني الصرفية في سلسلة النظم الجملي ، حتى إنّ قوة الإحساس بذلك قد دفعت بعض نحاة العربية إلى حدّ النحو بأنه : " علمُ وضع الحركات على أواخر الكلمات في الجمل ".

وثانيتهما : تفسير وجود الحركة الإعرابية في كل موضع بكيفية معينة (ضمة أو فتحة أو كسرة ... إلخ)، وليست هذه من اللغة ذاتها ، بل هي نظرة فلسفية ابتكرها عالمٌ له قوةُ بصرٍ وعمقُ بصيرة ، يمتلك ناصية لغته ويخلص لها ، بل يرجو أن يُقرِّب نفسه بها إلى ربه ، يقول الزجاجي[1]: "... وذكر بعض شيوخنا أنّ ا الخليل بن أحمد - رحمه الله - سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو فقيل له : عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك ؟ فقال : إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها ، وعرفت مواقع كلامها ، وقام في عقولها علله ، وإن لم ينقل ذلك عنها ، واعتللت أنا بما عندي أنه علّةٌ لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست ، وإن تكن هناك علة له ، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل داراً محكمة البناء عجيبةَ النظم والأقسام ، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحُجج اللائحة ، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال : إنما فُعِلَ هذا هكذا لعله كذا وكذا ، وبسبب كذا وكذا ، سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك ، فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار ، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة ، إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك ، فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هو أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها " يقول الزجاجي معلقاً على كلام الخليل " وهذا كلام مستقيم وإنصاف من الخليل رحمة الله عليه "[2] وأقول : وهذا كلامٌ مستقيم ودرس عجيبُ القوةِ من رجل واسع العلم والحكمة ، درسٌ في تواضع العلماء ، التواضع الصادر عن قوة الشخصية وقوة العلم .

اعتمد النحاة وعلى رأسهم الخليل تحديداً زمانيــاً حصــروه بنهاية الربع الثالث (تقريباً) من القرن الثاني من الهجرة ، أي ببشار بن برد أو بإبراهيم بن هرمة ، وتحديداً مكانياً حصروه في القبائل الـــتي وسموها بقبائل الاحتجاج وهي : قيس وتميم وأسد وهذيـــل وبعــض كنانة وبعض الطائيين ، ولا أرى أنني معني هنا بتحقيق هذه النقطـــة التي جاء بها أبو نصر الفـــارابي بكيفية فيها بعض الاختــلاف عمـــا جاء بها ابن جني أو أوردها السيوطي . كما أنّني لا أرى أيضاً أنـــني معني بالإطالة وتفصيل القول في أن هناك قائمـــة أخـــرى لأبي زيـــد الأنصاري ، وهو الذي يصفه سيبويه بالثقة ، ينصّ فيها على أنّــــه لا يقول إذا قال قالت العرب إلا إذا سمعـــه من هوازن ، أو كما يقول : " إلا إذا سمعته من هؤلاء : بكر بن هوازن وبني كلاب وبني هـــلال أو من عالية السافلة أو من سافلة العـــالية وإلاّ لم أقل قالت العـــرب ". ولا أنا معني كذلك بالإطالة في مناقشة القائمة الثالثة عن أبي عمرو بن العلاء في ما يأخذه السيوطي عن الأصمعي : أفصحُ الشعراءِ ألْســـناً وأعربُهم أهلُ السروات : هذيل ، وثقيف وأزشنوءة وهم بنو الحارث بن كعب بن الحارث". فالوقوف مع هذه القوائم وغيرها ومدى تأثـير ذلك في بناء القاعدة النحوية يستحق وقفة أطول مما يأذن بـــه المقـــام هنا.

وما تعرضت لهذا كله إلا منبهاً لعدد من النقاط الـــتي قـــد يلتفت إليها غيري أكثر مما ألتفتُ أنا إليها ، ولكنني أودّ أن أســـتأثر لنفسي بالإلتفات من ذلك كلّه إلى أنّ ما اعتمد مادةً لتقعيد القواعـــد النحوية لم يكن يكفي لتقعيد قواعد اللغة العربية ، بل كـــان يكفـــي لتقعيد ما حُصر فيه وله زماناً ومكاناً ، وإن كان لي أن أقترض مــــن

أفكار دي سوسير ما يمكن أن أوجهه هنا لتوضيح ما أريد ، فإنني أقول : إن الكلام ؛ وهو النشاط الفردي ، أو السلوك الكلامي لفرد أو مجموعة ، يمثله السلوك الكلامي لقبائل أيّةِ قائمة من القوائم السابقة نختار ، واللغة : وهي المخزون الجمعي الذهني للأفراد المتكلمين بلغة معينة تمثلها لغات القبائل العربية كلّها سواء أكانت موضع استشهاد أم لم تكن ، فضاقت بذلك قواعد الكلام عن ظواهر اللغة ولكنها حَمَلَتْ أو قل حُمِّلَتْ اسم قواعد اللغة العربية ، فكثر بذلك الخروج عليها وابتُكِرَ لذلك مصطلحاتٌ : الشاذُ والنادرُ والقليلُ ، والمطّردُ في السماع الشاذُ في القياس ، والمطرد في القياس الشاذ في السماع ، واضطرب بعضهم في ترتيب ذلك وفي كيفية الخروج منه ، فتارة " لغات القبائل كلها حجة "[3] ، وأخرى لغات قبائل القائمة الأولى أو الثانية أو الثالثة هي الحجة ، وتارةً ثالثةً لا نجد التخريج لا في هذه ولا في تلك فيكون التخريج في (التأويل) الذي وسمه النحاة بقولهم : وهو أضعف الوجوه .

بعد التنبيه إلى ما في هذه النقاط كلها ، وخروجاً منه من غير إطالة ، على الرغم مما فيها من عمق التأثير على بناء القاعدة النحوية ، وإيجاد الثقل الذي تنوء به أبواب النحو كلها ، مما يجعل الباحث في حيص بيص ، ويجعل الطالب في يأس التعلّم ، ويترك المدرس في خيبة أمل في إمكان توصيل مادته إلى من يجب عليه توصيلها إليهم .

قلت : ... وخروجاً من هذه النقاط بعد التنبيه إلى عمق تأثيرها في بناء قواعد النحو وما يترتب على ذلك من حاجة إلى إعمال الفكر وإعادة النظر على ضوء قانون إن اللاحق يستصفي من السابق ويعتمد عليه ، ففيه منه ما يستحق له عدم المعاداة أو الرفضُ .

نخرج من هذا إلى الوقوف مع نقطة أخرى مما يمكن أن يعدَّ من النقاط المنهجية الرئيسة في بناء النحو وقواعده ، وهي بناء الجملة العربية التي هي الوحدة الرئيسة في التحليل اللغوي عند العلماء العرب وغير العرب القدماء والمحدثين مع ما بينهم من تباين في الاعتماد على نقطةٍ يبدأون منها ، أهي الفونيم أم المورفيم أم هي الجملة كلها ، مما ترتب عليه نشأة مدارس تربوية أو لغوية تحليلية كالمدرسة التحليلية والمدرسة التركيبية ، أو مدرسة المكونات الرئيسة، أو المدرسة الوظيفية ، أو التوليدية التحويلية أو غيرها .

فقد بُني تفسير إقامة الجملة العربية على عدد من العناصر يردها النحاة عادة إلى الحركة الإعرابية وكيفية تخريجها ، فيردون التأويل والتعليل واستصحاب الحال وغيرها إلى النظرية المتكاملة عندهم ، ومع ما قلناه وما يمكن أن يقال في النظرية المتكاملة الوحيدة لتفسير الحركة الإعرابية وهي نظرية العامل نقول : بُنيت الجملة على فكرة الإسناد بين الفعل والاسمُ أو بين الاسم والاسم ، والاسم في ذلك كله هو الأساس لأنه هو الأقوى ، ذلك عند النحاة الذين قسموا التركيب إلى اسمي وفعلي ، والاسم في الفعلي هو الأساس في الإسناد ، كما أنه الأساس في التركيب الاسمي ، وكذلك عند البلاغيين الذين قسموا التركيب إلى إنشائي وخبري . يقول أبو علي[4]: " الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم وفعل وحرف ، فما جاز الإخبار عنه من هذه الكلم فهو اسم ، ومثال الإخبار عنه قولنا : عبدالله مقبل ، قام بكر ، فمقبل خبر عن عبدالله ، وقام خبر عن بكر"، ويقول سيبويه[5]: " واعلم أن بعض الكلام أثقلُ من بعض ،

فالأفعال أثقل من الأسماء لأن الأسماء هي الأولى ، *وهي أشد تمكناً* ... وإنما هي (الأفعال) من الأسماء ، ألا ترى أن الفعل لابد له من الاسم ، وإلاّ لم يكن كلاماً ، والاسم قد يستغني عن الفعل ".

وعلى الرغم من اختلاف معيار الزجاجي – وهو فيلسوف النحو ومنطقيُّهُ في ما أرى – في الخفة والثقل السابقين عند سيبويه ، إلا أنه يلتقي معه في النتيجة ، يقول الزجاجي[٦]: " إنّما خفّ الاسم لأنه لا يدل إلا على المسمى الذي تحته ، وثقل الفعل لدلالته على الفاعل والمفعول والمفعولَيْن والثلاثةِ والمصدر ، والظرفين من الزمان والمكان وما أشبه ذلك ".

سيطرت فكرة الإسناد على أذهان النحاة سيطرةً خفية خلفية، فأخذت توجه تفكير العلماء في تصنيف الجملة في اسميتها أو فعليتها أو خبريتها أو إنشائيتها ، وكذلك في تصنيف الأبواب النحوية وتقسيمها إلى عمدة وفضلات ، فالعمدة ما به يتمُّ الإسناد لا ما يتم به المعنى ، والفَضْلَةُ ما زاد على تحقيق طرفي الإسناد ، فكان بذلك الفعلُ والفاعل في حقل ما به يتحقق الإسناد وخرج بذلك أيضاً المفعول أو المفاعيل مع أن المعنى لا يتم إلا به أو بها ، هذا فضلاً عن تعارض هذا مع التنظير الذي يرتضيه النحاة في أنّ الإسناد يحقق قيام الجملة ، والجملة عندهم تحمل معنى يحسن السكوت عليه ، فوقع التعارض بين التنظير والتطبيق ، مما ترتب عليه خطأ تصنيف بعض الأبواب في النحو ، أو قل ترتب عليه خلط عجيب في كتب النحو بين مستويين من مستويات البحث اللغوي : " التركيب Syntax والدلالة Semantics وكان لذلك مضاعفاته .

كنت أعتزم التوقف عند هذا الحد من الإشارة إلى أهمية فكرة الإسناد في الجملة العربية ، وإلى مدى تأثير التعارض فيها تنظيراً وتطبيقاً في بناء القاعدة النحوية وإثقال النحو بما لا يفيد المعنى ولا يحتاجه ... المبدع ، وإن نظرة متأنية أو سريعة إلى الأبواب النحوية التالية ، على سبيل المثال وليس الاستقراء ، وإلى الخلافات النحوية فيما بين البصريين والكوفيين ، تبين ما أردتُ أن أُلمح إليه ، والأبواب هي : باب نعم وبئس ، وباب التعجب ، باب الإغراء ، باب التحذير، باب الإستعانة ، باب الندبة ، الأبواب التي فيها اسم مرفوع بعد أداة من غير ذكر الاسم الآخر ، كما في الاسم المرفوع بعد لو ، وبعد لولا أو لو ما ، وبعد الظرف حيث ، وبعد الأداة أمّا، مما أجبر النحاة على مخالفات كثيرة ينقض فيها رأيٌ رأياً والرأيان يحتاجان إلى ما ينقضهما، ويكفي أن تنظر في باب نعم وبئس وافتقار اللفظين الرئيسين فيه إلى انطباق حدّ الاسم عليهما ، وهو ما دلّ على مسمى كما يقول سيبويه[7] وكذا رفضهما الخضوع إلى حد الفعل وهو الدلالة على حدث وزمن، كما يقول سيبويه[8] أيضاً. وما يقال في هذا الباب يقال بوضوح أكبر في صيغتي باب التعجب ، أما ما يقال في الإغراء والتحذير فمختلف ، فقد اقتضى الأمر لتحقيق فكرة الإسناد وتفسير حالة إعرابية يحمل الاسم المذكور حركتها الإعرابية اقتضى تقديرَ فعلٍ ، يذكر ابن يعيش أن ذكره في بعض الصيغ ، واجبةِ حذف العاملِ ، أنّه لو ذُكر لخرجت الجملة من معناها إلى معنى آخر ، أو من بابها إلى باب آخر. ولعل في النظرة إلى تقدير مسند إليه وجوباً بعد لولا أو لو ما أو بعد الاسم بعدها تبين مدى تأثير هذه الفكرة (فكرة الإسناد) في بناء القاعدة النحوية ،

الرغم من أن العلماء يعدون هذه الأدوات من أدوات الشرط ، والشرط باب خاص بالجملة الفعلية ، ينصون فيه على أن الشرط لا يكون أصلاً في الجملة الاسمية ، إلا أنهم يُعربون الاسم بعد هذه الأدوات (وهي للشرط)، سندٌ إليه لمسند محذوف وجوباً تقديره (موجود) أو ما يسدُّ مسدَّها ، أو هي عند أهل الكوفة فاعل لفعل محذوف تقديره (ثَبَتَ) ، وفي كلٍّ من الضعف والتأويل ما لا يخفى على كثيرين .

ولو سلّمنا بدلالة هذه الأدوات على الشرط أو انتمائها إليه ، وهو موضع جدل وتأويل لا نقرهما ، فلست أدري كيف يمكن أن نلحق التركيب مع الأداة (أمّا) بالشرط ، وأرى من الطريف أن أنوه بجانب من الحوار في توجيه النحاة لهذا التركيب، فهي[9] نائبة عن أداة شرط وفعل الشرط معاً بعد حذفهما ، وقيل : عن فعل الشرط فقط ، ويقول أبو حيان قولاً نأخذه رداً فهو أبلغ مما يمكن أن نقول في هذا المقام ، فتأمله . يقول[10]: " ما ذكر في معناه هو من حيث صلاحية التقدير ، ولا جائز أن يكون مرادفاً له من حيث المعنى ، لأن مفعولية الحرف مباينة لمفعولية الاسم والفعل ، فتستحيل المرادفة ؛ ولأن في يكن (وذلك في الصيغة التي يقترحها سيبويه مرادفة لأما ، وهي (مهما يكن من شيء)، ضميراً يعود على " مهما " وفي الجواب ضمير يعود على الشرط، وذلك مُنْتَفٍ في أما ".

ثم يقول أبو حيان أيضاً[11]: " وقال بعض أصحابنا : لو كانت شرطاً لكان ما بعدها متوقفاً عليها ، وأنت تقول : أمّا عِلْماً فعالِمٌ ، فهو عالِمٌ ذَكَرْتَه ، بخلاف : إن قام زيد قام عمرو ، فقيام (عمرو) متوقف على قيام زيد ".

وقال الهروي[١٢]: " ... وهي إخبار ولا يليها إلا الاسم ، وتدخل على الابتداء ، وهي متضمنة معنى الجزاء ، ولابد لها من جواب بالفاء لأن فيها معنى الجزاء ويرتفع ما بعدها بالابتداء إذا لم يقع عليه فعل ، كقولك : أما زيد فمنطلق ، زيد ابتداء ومنطلق خبره، فأُدخِلَت الفاء لجواب أمّا ، لأن فيها معنى الجزاء كأنك قلت : زيد مهما يكن من أمره فمنطلق ".

ونقول : إنما الأمر على غير ذلك ، فقد أُدخل عليها معنى الجزاء ، أو أقحمت عليه لتتضمنه لأن في جملتها الفاء ، ولا مسوغ لوجودها ، فوجب أن نضمنها معنى الجزاء ، قبلت ذلك أم رفضته، يعبر عن ذلك ابن هشام[١٣] في حوار طريف جميل ، يقول : "... ولو كانت الفاء للعطف لم تدخل على الخبر ، إذ لا يعطف الخبر على مبتدئه ، ولو كانت زائدة لصح الاستغناء عنها ، ولما لم يصح ذلك وقد امتنع كونها للعطف تعين أنها فاء الجزاء". وهنا نقول : فكيف يكون معنى النص الأدبي إذا كان توجيه التراكيب فيه بإقحامها على الحكم: " تضمن معنى ....".

قلت قبل قليل : كنت أعتزم التوقف عند هذا الحد من الإشارة إلى فكرة الإسناد ومدى تأثيرها في بناء القاعدة النحوية ، ولكن الرغبة في توضيح هذا التأثير دفعني إلى ذكر بعض الأبواب التي لا إسناد فيها في حقيقة الأمر ، بل إن إلحاقها بما يقتضي الإسناد - بالفعلية بخاصة وبالاسمية من حيث البحث عن مسند - يحتاج إلى إعادة نظر لما يترتب عليه من خلل في تحليل النصوص ، ونحن نعلم أن وحدة التحليل اللغوي هي الجملة، فإن وقع الخلل فيها انتقل هذا إلى نتائج التحليل النصي .

وتلحُّ عليّ الرغبة لطرح نقطة أخيرة في باب الإسـناد ، أن أستأذنكم في الاستمرار لزمن قصير جداً في هذه النقطة فأشير إلى أن فكرة الإسناد ذاتها من الأفكار التي جرى فيها تغيرٌ صامت بين اللغويين والنحاة والبلاغيين ، فعسى أن أدفع بهذا تهمة يمكن أن توجه إلى ما قلت ، فأقول : إنّ الدعوة لإعادة النظر في مناهج البحث اللغوي عند العرب قد كانت موضع تنفيذ علماء العرب القدماء من غير إثارة صراع مفتعل غايته ∅ في كثير من الأحيان .

فانظر معي لترى الانتقال في الفكرة بين ما كانت عليه في قول سيبويه ، وما نحن عليه الآن ، يقول سيبويه[14] : "... فأمّا المبنيُّ على الأسماء المبهمة فقولك : هذا عبدالله منطلقاً ، وهؤلاء قومُك منطلقين ...فهذا اسم مبتدأ يُبنى عليه ما بعده وهو عبدالله ، ولم يكن ليكون هذا كلاماً حتى يُبنى عليه أو يُبنى على ما قبله ، فالمبتدأ مسند والمبني عليه مسند إليه ". ويقول في موضع آخر[15] : "... فالمبتدأ كل اسم ابتدىء ليبنى عليه كلامٌ ، و المبنيُّ عليه رفعٌ . فالابتداء لا يكون إلا بمبني عليه ، فالمبتدأ الأول والمبني ما بعده عليه ، فهو مسندٌ ومسندٌ إليه " وقد كرر هذا في غير موضع من كتابه[16] ، وهذا مختلف عما هو مستقر في الأذهان ، يعبر عنه السكاكي[17] في حديثه عن الجملة : "زيد منطلق من أنه يلزمُ مجرّدَ القصد إلى الإخبار ، أو من نحو : منطلق بترك المسند إليه ، من أنه يلزم أن يكون المطلوبُ به وجه الاختصار مع إفادة لطيفةٍ مما يلوح بها مقامُها ، وكذا إذا لُفِظَ بالمسند إليه ، وهكذا إذا عُرِفَ أو نُكّر ، أو أو قُيِّد أو أطلق ، أو قُدِّم أو أُخِّر ".

ولو كنت أسمح لنفسي بمزيد من الاستئذان لطلبت مزيداً

من الوقت للحديث عن عدد من العناصر التي ساهمت في تعقيد البحث اللغوي بتعقيد دراسة بناء الجملة ولناقشتُ عندئذٍ العامل والتعليل والتأويل واستصحاب الحال، والعماد والفَضْلة، والاختلاط غير العادي في البحث النحوي بين النظرة التركيبية للجملة والنظرة الدلالية لها، أو الوقوف عند المستوى التركيبي وحجبَ البحث في المستوى الدلالي، أو انعكاس المفهوم النظري أو التنظيري لقانون " الإعرابُ فرعُ المعنى " إنقلاباً تاماً بتأثير من تضييق عنق الثقافة العربية ردّةَ فعلٍ لمفاهيم فكرية فانبعجت كرش النحو تورماً لا سُمنة شأنه في ذلك شأن كثير من فروع المعرفة في الثقافة العربية . فلن أستأذن لتوضيح أيٍّ مما سلف . وسأنتقل للحديث عن تصور سريع للغة مع قواعدها .

تمثّل أبواب النحو الهيكل المعنوي الذهني المجرد في عقل الإنسان، وهذا يجعلنا نقترب كثيراً مما يذهب إليه تشومسكي العالم الأمريكي في فكرته عن : الكفاية Compatance[١٨] ، وسنفترق عن طريقه في منهج التناول، ويجعلنا أيضاً نرفض ما يذهب إليه روجر فاولر[١٩] في رفض هذا المفهوم عند تشومسكي آخذاً بالمفهوم الحسي للقواعد النحوية، فتبقى القواعد النحوية (فيما نرى) أو الأبواب النحوية هنا صامتة في مرحلة من مراحل التفكير الفردي لدى المبدع أو المتكلم، وذلك قبل أن يخرجها مجسَّدة في ممثلات صرفية (مورفيمات وفونيمات)، فيتم اتحاد بين الفونيم الحركي (دعنا نسميه هنا كما هو في العربية، الحركة الإعرابية) ، وهذه طاقة معرفية تقدمها اللغة لكل مبدع بها يكون على درجة من العلم بأسس نحو اللغة وقواعدها، وقد تكون كامنة في الذهن من غير أن يدرك

هذا المبدع علمه بها ، فيكون التفاضل بين المبدعين : أولاً : بما يضعونه من ممثلات صرفيةٍ في هذه الأبواب ، وربطها بالمستوى المعجمي ، وهذا يحدد إطارها الدلالي الأول في الذهن ، ثم بمقدار الإنزياح الدلالي الأفقي لتلك الممثلات الصرفية ، وهذا يحدد مقدار الوضوح أو الغموض في الفهم الكلي للمعنى الدلالي في وحدة التحليل اللغوي وهي الجملة ، ثم بالقدرة على الربط بين كل كلمة في الجملة ببؤرتها وبؤرة الجملة الاسمية المبتدأ ، وبؤرة الجملة الفعلية الفعل ، مع ملاحظة فكرة التلازم اللغوي بين بعض المتلازمات اللغوية التي تقف فيها الكلمات المتعددة تركيباً في موقع الكلمة الواحدة دلالة ، ثم الربط بين الجمل المتعددة في النص بالجملة البؤرة فيه فيتحدد بذلك النسيج النصي في دوائر دلالية حول بؤرة ، فإذا رفضت بعض الجمل الارتباط بالجملة البؤرة فإن على المتلقي أو محلل النص أن يبحث إما عن انحراف دلالي، أو عن خروج إلى جملة بؤرة جديدة ، وعليه أن يجتهد في الربط بينها هي وما يدور حولها من نسيج من جهة وبين غيرها من أنسجة النص حول بؤراته .

وثانياً :بقدرة المبدعين - غير المقصودة أو غير الواعية - على تحريك الأبواب النحوية مجسّدةً في الذهن ثم خارجة منه في الممثلات الصرفية ، وهنا أعود ثانيةً لأستأذن فأستعير المصطلحات الأربعة التي أوردها عبدالقاهر الجرجاني فأحمّلها من الوظائف في عملية البناء الذهني - ربما - ما لم يكن الجرجاني يرمي إليه أو يقصده ، ولكنه هو صاحب هذه الألفاظ التي كانت عنده كالمترادفات إن لم تكن حقاً مترادفات : البناء والتعليق والترتيب والنظم ، فنشير بالأول إلى بناء الفكرة ذهناً ثم يتم تعلقها (وهنا يكون التعليق) في اتجاهين بالممثل

الصرفي بأبعاده المعجمية والاجتماعية والسياقية وحركته الإعرابية ... إلخ وتعلق هذه كلّها بموقعها في البناء الذهني السابق ، فتتهيأ الجملة بذلك وقد حقّقت ذهنياً ما يمكن أن نسميه " خط سلامة المبنى "، امتلأ فيه الباب النحوي الذهني مثلاً : الفعل ، الفاعل، المفعول به ، أو له ، أو فيه ... أو المبتدأ أو الخبر أو الحال أو... إلخ بممثل صرفي ثم اقترن هذا الممثل الصرفي بالحركة الإعرابية المعطاة للباب النحوي استقراءً مما نطقت به العرب سليقةً - كما ذكرنا في غير موضع - يحكم ذلك كله قياس لغوي على ما له نظير في كلامهم مما يُحتجُّ به .

ثم يتمُّ الترتيب بين المباني الصرفية (وهي الآن أي في وضعها هذا أبواب نحوية وقيم دلالية أو على الأقل هي قيم معجمية) ، أو يتم الترتيب بين الممثلات الصرفية في الذهن بحسب أهمية ما تعلقت به من أفكار يتم بناء عليها تحريك الباب النحوي الذي جاءت تمثله في الذهن ، يقول عبدالقاهر الجرجاني[٢٠]: " اعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ولكن شيء يقع بسبب الأول ضرورة ، حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق ...".

ويقول في موضع آخر[٢١]: " ... وذلك قولهم : إنه يرتب المعاني في نفسه وينزلها ويبني بعضها على بعض كما يقولون يرتب الفروع على الأصول ، ويُتبع المعنى المعنى ، ويُلحق النظير بالنظير "

ولعل أوضح هذه النصوص وأكثرها دلالة على ما نذهب إليه ما جاء في قوله(٢٢): " إنه لا يُتَصوَّرُ أن نعرف للفظ موضعاً من غير أن نعرف معناه ، ولا أن نتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظٌ ترتيباً ونظماً، وإنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعملُ الفكر هناك ، فإذا ما تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدمٌ للمعاني وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النظم".

ثم يتم إخراج هذه المباني في نسق منظم يسمى النظم ، به تستطيع رؤية الفرق بين : ذكرى منزل حبيب قفا من نبكي

و: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل.....

وبحسب القدرة الفردية عند المبدع في استخدام العلاقات بين هذه المراحل الأربع بغير توتر - كما يرى دي سوسير - فإنه يستطيع أن يكوّن لنفسه أسلوباً يُعرفُ به من ناحية ، ويتمكن أيضاً من مخاطبة روح اللغة في أدبها ، والإلتقاء بهذا الأدب مع الروح الجماعية لأدب جماعة أدبية ، بقطع النظر عن سعة دائرة هذه الجماعة ، ويستطيع كذلك إثارة عمق المعنى وتشعبه في مخزون السامع أو المتلقي، وذلك بإعادته إلى عمق إحساسه بتاريخ الفكرة وتشعب معاني الألفاظ المعجمية منها والدوائر الدلالية الأخرى التي خرجت إليها هذه المباني في مسيرتها الدلالية ، وبمجموع هذه الدوائر يتكون سطوع الإحساس بقيمة الدال اللغوي على المدلول الذهني وارتباطه بدوائره

الحضارية ، فيتحقق بذلك النجاح وخروج المبدع إلى أبعاد معينة في أدب مجتمعه، أو يبقى حبيساً في دائرة ذاته ، فيقدم النحو لمستعمل اللغة - الأديب بخاصة - صلابة الأطر اللغوية، في حين يقدم مستعمل اللغة بالنحو خصائصها والإحساس بجمال هذه الخصائص ، يضاف إلى ذلك في الشعر عناصر جمالية تزيد الفن القولي جمالاً ؛ كجمال تناسق الألوان في الرسم أو كلمة أخيرة من فنان نحّات لما تم نحته ، ومن تلك : الإنسجام الصوتي في المباني الصرفية وفي الجمل ، والإيقاعية ، والإختيارات الصرفية ، والحركة الداخلية في النص ، والتناسق بين الكم المقطعي لمقاطع النص ، والنبر والتنغيم ، وكيفية الربط بين جمل النص، تارة بروابط واجب الوجود أو جائزه ، وإجادة استعمال الوظيفة الرمزية للفظة ، فبذا يتحقق الكشف عن جمال خصائص اللغة في استعمالها ، أو كما يقول فاليري[٢٣]: " ليس الأدب إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالاً لها ، ولا يمكن أن يكون غير ذلك ". وبذا يعيش النحوي مع القواعد الذهنية المجرَّدة ، يستوعبها ويحاول تجسيدها بأمثلة يضربها من زيد وعمرو ، ويعيش الأديب المبدع في انطلاق استعمال هذه القوالب الذهنية ، ثم يأتي دور المحلل البارع في تحليل النص ليكشف عن جمال الخصائص ، أو عن خصائص الجمال في استعمال جملة دون جملة ، أو في استعمال جملة في موقع مفرد ، أو في استعمال شبه جملة في موقعهما ، أو في تقديم موقع على موقع ، أو في زيادة كلمة أو في حذف أخرى ، أو في تغير فونيم الحركة ، أو في تنغيم الجملة أو جزء منها ... إلخ ، وكلُّ بند من هذه تحكمه قوانين الاستعمال اللغوي ، أو قوانين التنظيم النحوي ، فيتحقق عنده - أي عند محلل النص - الإلتقاء بين قيود النحوي ، أو النحوي

المقيَّد في منهجه ، والأديب المنطلق في استعماله ، ينصرف المحلل من بيان خصائص الجمال الصوتي والصرفي - وأقصد بالصوتي ما يتم بحثه في اللسانيات الحديثة تحت مصطلحي Phonetics وphonology - وخصائص الجمال التركيبي ثم الارتباط الأفقي والعمودي لدلالة الألفاظ في حدود المبنى الجملي للجملة البؤرة في النص، كما ذكرت سابقاً ، ثم يخرج عن حدودها ليربط بها غيرها من وحدات بناء النص ربطاً دلالياً ، كأن تؤدي جملةٌ دورَ التفسير أو توضيح الغموض ، أو تؤدي دور التفصيل لمجمل أو تقييد المطلق أو الخروج بالمعنى المقيد إلى رحابة الإتساع ، أو بإسناد الفعل للمجهول بعد المعلوم ، أو بعكس ذلك ، أو بمحاولة إعطاء قناعة بفكرة ما بتكرارها بجمل ترتبط بالجملة البؤرة وتلتقي معها، أو باستعمال جمل غايتها تغذية الحوار في النص ، أو بجمل تهدف صرف الذهن عن الغرض للتمويه أو للتعظيم أو للتقليل من الشأن ، أو غير ذلك وهو كثير يعرفه المحلل المبدع وهو في حوار مع النص يجمع في ذهنه عدداً هائلاً من الدوائر ، أو العوامل ، كما يسميها العالم اللغوي المبدع رومان ياكبسون في حديثه عن العوامل الستة في تحليل النص[٢٤] وهي المرسل والمتلقي والسياق وقناة الإتصال والشفرة والرسالة .

يخرج بذلك الباحث من دائرة النحو التعليمي الضيق ، وأرجو ألا يُفهم أنني أُطالب بإلغائه ، فهو جهد جبار رائع رائد ، ولكنه قد حُصِرَ أو حصره أهلوه في تلك الدائرة التعليمية الضيقة التي تنحصر في الحركة الإعرابية وكيفية استعمالها وتسويغ وجودها بكيفية أو أخرى ، حتى أصبح التفنن في ذلك غايةً يذهب إليها كثير من المتخصصين ، في حين كانت تلك - وهذا ما يجب أن تكون عليه -

عند سلفنا الصالح من المفسرين بخاصة وسيلة تساعدهم في النظر في ما يمكن أن نسميه " خطُ سلامة المبنى "، وهذا غاية النهاية في هذه المرحلة من النحو بمفهومه التعليمي ، وإن كان هذا حقاً ما نصبو إليه في هذه المرحلة ، فإنّ القراءة الجديدة للنحو ستسير في خطين في ما نرى ، يتمُّ في الخط الأول إسقاط عدد كبير من جزئيات القواعد في الأبواب النحوية، والإكتفاء بقواعد إقامة الحركة في الجملة ليحذو من أراد التحدث بالعربية حذو العرب في كلامهم ، ويتم فيه أيضاً التخلص من الخلافات التي لا مسوغ لها ، كأن يقال الأصل في كذا هو كذا ولكنه يرد بكثرة خلافاً لذلك ، كما في الأصل في الحال الاشتقاق ولكنه يرد جامداً بكثرة ، والأصل في الحال أن يكون نكرة ولكنه يرد معرفة بكثرة ، والأصل في صاحب الحال أن يكون معرفة ولكنه يرد نكرة كثيراً ... وإن نظرةً في باب الاستثناء لتكشفُ لك عن عدد من الجزئيات التي أثقل النحو بها حتى عَسُرَ أمره على الباحث فضلاً عن الطالب .

أما في الخط الثاني فيفترض أن يتم فيه تصنيف النحو في أبواب تحقق المعنى ، فيتم بذلك الربط بين التركيب ودلاليته ، فينصرف الطالب والباحث إلى معنى التركيب بعد أن اطمأن لسلامة مبناه ، بدلاً من انصرافه إلى الحركة الدائرية في دائرة تفسير سبب وجود حركة دون غيرها ، ثم يتم فيه النظر إلى استخدام الجملة مرتبطة بغيرها ، وبذا نحقق ما دعا إليه الجرجاني في توسيع دائرة النحو عندما نظر إلى النحو بأنه النظم في قوله : " ما النظم إلا أن تضع كلماتك الموضع الذي يرتضيه علم النحو "، وكذلك عندما بيّن أننا بالنحو نميز الفرق بين التراكيب :

إن تخرج أخرج

إن خرجتَ خرجتُ

إن تخرجْ خرجتُ

إن خرجتَ أخرجُ

إن خرجتَ فأنا خارج

فأيُّ نحو تعليمي يعطيك الفرق بين هذه التراكيب ، ومثلها في أبواب النحو كثيرٌ كثير .

لعل في ما أقول دعوة لإعادة النظر في كثير من قواعد النحو وإعادة ترتيب أبوابه لتكون بحسب المعنى ، وليس فقط بحسب التماثل في الحركة الإعرابية، فيكون هناك باب للتوكيد وباب للنفي وغيره للإستفهام ، وباب للنداء ، وباب للدعاء وباب ... إلخ بحيث يشمل الباب كل ما يؤدي معناه أو يمكن أن يندرج تحته ، فتكون الحركة الإعرابية - وهي ركن رئيس في إقامة الجملة ، بل هي المسؤولة عن خط سلامة مبنى الجملة - تكون وسيلة وليس بغاية ، فيتم بذلك ضم الجهود البلاغية إلى معطيات النحو التعليمي إلى جهود اللغويين في إظهار المعنى .

ونضرب لذلك مثلاً من باب التوكيد ، فالمعلوم في النحو أن التوكيد ضربان : لفظي ومعنوي ، وكلاهما يقومان على التماثل في الحركة الإعرابية ، ومن هنا أدرك بابهما في التوابع ، فاللفظة المكررة تؤكد سابقتها وتأخذ حركتها الإعرابية ، وكذلك القول في ألفاظ التوكيد المعنوي ، فيخرج من التوكيد بناءً على ذلك التوكيد

بالمصدر - ويكفي أن نقرأ شيئا مما قاله سيبويه في كتابه عن معنى التوكيد بالمصدر لنرى شدة التصاقه به وانتمائه له - ويخرج كذلك التوكيد بالقسم والتوكيد بالضمير العائد والتوكيد بالإشتغال والتوكيد بما يسمى بالمدح والذم ، والتوكيد بضمير الفصل ... وغيرها كثير .

إذا استطعنا فعل ذلك فأنا أميل إلى الثقة - بإذن الله - أن الطالب سيرى الحركة الإعرابية وسيلة يقيمها ثم ينطلق للبحث عن معنى ارتباط الكلمة بأختها في التركيب الجملي ، ثم عن معنى ارتباط الجملة بأختها في حياكة النص .



الهوامش

١) الإيضاح في علل النحو – الزجاجي ، ص ٦٥ – ٦٦ .

٢) السابق ص ٦٦ .

٣) الإقتراح – السيوطي ص ٥٢ .

٤) الجرجاني المقتصد ٦٨/١ – ٦٩ .

٥) سيبويه ، الكتاب ١٢/١ .

٦) الزجاجي ، الإيضاح ص ١٠٠ – ١٠١ .

٧) سيبويه الكتاب ١٢/١ .

٨) السابق .

٩) السيوطي الهمع ٣٥٥/٤ .

١٠) السابق .

١١) السابق .

١٢) الهروي ، الأزهية ، ص ١٥٣ .

١٣) ابن هشام ، مغني اللبيب ٨٠ .

١٤) سيبويه ، الكتاب ٧٨/٢ .

١٥) السابق ١٢٦/٢ .

١٦) السابق ٢٣/١ ، ٨٠/١ – ٨١ ، ١٢٧/٢ .

١٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ١٦١ – ١٦٢ .

١٨) انظر N. Chomsky, Aspec of the Theory of Syntax, p.

19) Roger Fawler, An introduction to transformational syntax, London 1981, Chapter I, p.

٢٠) الجرجاني ، دلائل الإعجاز – ص ٤٣ .

٢١) السابق ص ٤٣ .

٢٢) السابق ص ٤٤ .

٢٣) اللغة والخطاب الأدبي ، ترجمة سعيد الغانمي ، ص ٤١ – ٥٢ .

٢٤) السابق ص ٥٦ – ٦١ .

قائمة المراجع

الجرجاني ، عبدالقاهر ، دلائل الإعجاز ، ضبطه محمد رشيد رضا .

الجرجاني عبدالقاهر : المقتصد في شرح الإيضاح ، تحقيق د. كاظم بحـر المرجـان ، وزارة الثقافـة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢م .

ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة ، بيروت .

الزجاجي ، أبو القاسم عبدالرحمن ابن اسحق : الإيضاح في علـل النحـو ، ت مـازن المبـارك ، السكاكي ، أبو يعقوب يوسف : مفتاح العلوم ، ضبطه نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بـيروت ط٢ ١٩٨٧ .

سيبويه ، أبو بشر بن قنبر : الكتاب ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

السيوطي ، جلال الدين : الاقتراح في علم أصـول النحو ، تقديم وضبط د. أحمد الحمصـي ود. محمد قاسم جروس برس .

السيوطي ، همع الهوامع ، تحقيق د. عبدالعال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية ، الكويت .

عمايرة ، خليل أحمد : أسلوب التوكيد اللغوي ، دار الفكر للنشر والتوزيع - عمان - الأردن .

الغانمي ، سعيد (ترجمة) اللغة والخطاب الأدبي ، مجموعة مقالات مترجمة ، المركز الثقـافي العـربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣ .

الهروي ، علي بن محمد : الأزهية في علم الحروف ، ت: عبدالمعين الملوحي ، دمشق ، مجمـع اللغـة العربية ١٩٧١م .

ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب ، ت مازن المبارك ومحمد حمد الله ، دار الفكر .

N. Chomsky, Aspets of the theory of syntax, Cambridge, Mass, MIT Press 1956.

R. Fowler, An introduction to transformational syntax, London, 1981.

Roman Jacbson, Six Lectures on Sound Meaning, MIT Press.



النص الجاهلي بين تلقيين : قديم وحديث

- لامية العرب نموذجاً -



عادل الفريجات

(١)

لا مناصَ من الاعتراف ، بداية ، بأنَّ النقد الأدبي قد ازدهر ازدهاراً عظيماً في القَرنيْن الأخيرين ، فتعدَّدت طرق تناوله للآثار الفنية ، وكثرت مناهجه ، وظهرت فيه فلسفات ومذاهب ، وإجراءات ، ومصطلحات ، لسْنا بصدد الخوض في تفاصيلها أو إنجازاها أو المآخذ عليها ، وَإنْ كانت الإشارة ممكنة هنا إلى جهود النقّاد المحدثين في تناول الشعر الجاهلي ، أمثال طه حسين ، ومحمد النويهي ، ومصطفى ناصف ، وكمال أبو ديب ، ويوسف اليوسف، وأحمد كمال زكي ، وإبراهيم عبدالرحمن ، ونصرت عبدالرحمن ، وعلي البطل ووهب رومية ، وعبدالقادر الرباعي ، وموسى ربابعة ، وآخرين كثيرين ، الأمر الذي يؤكّد أن ما قاله الفيلسوف الأمريكي (ريتشارد رورتي) من أن القرن العشرين هو قرن النقد الأدبي – (آفاق العصر – لجابر عصفور ص ٣٠٦) – ينطبق أيضاً على النقد العربي في هذا القرن عامة، وعلى نقد الشعر الجاهلي خاصة.

وعلى الرغم من قصور الأسلاف في تناولهم للنصوص الجاهلية ، شرحاً وتفسيراً ، ومن فهمهم لها على أنها ميدان للإستشهاد اللغوي والنحوي والبلاغي والقرآني ، وليست آثاراً

فنّية تخبر عن صاحبها وعن العالم ، من خلال بنية لغوية جمالية دالـــة ، على الرغم من هذه السمة الواسمة ، وَجَدْنا بعض الشرّاح القدامى قـد فهموا من بعض الشعر على أنه حَمَّالُ أَوْجُهٍ ، وراحـــوا ينظـــرون إلى بعض التشبيهات الشعرية من زوايا مختلفة . ومن هؤلاء مثلاً المرزوقي (٤٢١هـــ) ، والزوزني (٤٨٦هـــ) ، والتـــبريزي (٥٠٢هـــ) .

فالمرزوقي ، مثلاً كان يرى وجـــوهاً عدّة لبعض أبيات (حماســـة أبي تمّام) التي شرحها ، ومن ذلك قوله في بَيتيْ تأبّط شرّاً :

أقولُ لِلَحيانَ وقـــدْ صفـــرتْ لهـــمْ ... وطابي ، ويومي ضَيِّقُ الحجْـــرِ مُعْـــوِرُ

هُما خطّـــتا : إمَّا إســـارٌ ومِـنَّـــةٌ ... وإما دَمٌ ، والقَـــتْـــلُ بالحُـــرِّ أَجْـــدَرُ

(.. قوله : قد صفرت وطابي ، يحتمل وجوهـــاً ، يجـوز أن يكون المعنى خلا قلبي من ودّهم ، وبعضهم يستضعف هذا القـــول.. ويمكن أن يقال في ذلك : إنما أراد وطاب ودّي ، وهذا كمـــا قـــال بِشْرٌ:

وإذْ صفرتْ عِيـــابُ الـــودِّ منكـــُـمْ ... ولم يَـــكُ بيننـــا فيهـــا ذمـــامُ

ويجوز أن يكون أشار بالوطاب إلى الجسم ، أي كاد تفارقـــه الروح ، وهذا كما يقال : الإنسان زقٌّ منفوخ . ويجوز أن تكون هذه الإشارة إلى ظروف العسل التي اشتارها ، لأنه لما تَيَقَّنَ قَصْدَهم لقَتْلـــه وتركهم لمسامحته ، صبّ العسل على الجبل مـــن الجـــانب الآخـــر ، وركب مُتزلّقاً عليه ، حتى لحق بالســـهل ..) - (شـــرح الحماســـة للمرزوقي ٧٧/١) .

وكذلك فعل الزوزني في شرحه لبيت امرىء القيس :

وبيضـــةِ خـــدْرٍ لا يُـــرامُ خبـــاؤها ... تمتّعـــتُ منْ لَهْـــوٍ بها غـــيرَ مُعْجَـــلِ

فقال : (والنساء يشبّهن بالبَيْض من ثلاثة وجـوه : أحدهـا بالصحة والسلامة من الطمث ... والثاني في الصيانة والستـر ، لأن الطائر يصون بيضه ويحتضنه ، والثالث : في صفاء اللون ونقائه ، لأنَّ البيض يكوت صافي اللون نقيَّه إذا كان تحت الطائر ، وربّما شُبِّهت النساء ببيض النعام ، وأريد أنهن بيض تشوب ألوانهن صُفْرةٌ يسيرة ، وكذلك لون بيض النعام ..). (شرح المعلقات السبع ، للزوزني ٩٣).

وفسر التبريزي عجز بيت الشنفري الذي وُصِفَ بأنه أغْزل بيتٍ قالته العرب :

فدقّت وجَلّتْ واسْبَكَرَّتْ وأكْمِلَتْ فلوْ جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ

بقوله : (ولو سُتِر إنسان عن العيون صيانةً له عن الابتذال، لفُعِل بهذه ، ويجوز أنْ يريد لو جُنَّ إنسان تفكّراً فيما تفرّد به من الجمال ، لكانت هي . وقيل : بل معناه : لو أخرج من البشر إنسان، ونُسِب إلى الجِنِّ ، لِمَا مُنِح من الحسن ، لكانت هذه ، وهذا مبنيّ على ما يقوله العامة من حسن الغيلان ، ويتحدثون به) – (شرح اختيارات المفضل ، للتبريزي ٥٢٠/١) .

وكذلك فسّر بعض الشرّاح القدامى تشبيه المرأة بالغزالة ، بأنه ينطوي على ثلاثة صفات هي : العيون الناعسة ، وهذه سمة عيون الغزلان ، والخصر الضامر ، وهذه من مزايا الظباء ، ورشاقة القوام ، وهذه أيضاً من خصائص الآرام .

وقد وقفْنا عند هذه التفاسير لأنّها قلّبت الصورة على

وجوهها المختلفة، وقدمت للقارىء معاني عديدة للتشبيه الواحد، فهي ، من هذه الزاوية ، تُعدُّ من أفضل شروح الشعر القديم .

وإذا ما انتقلنا إلى نموذج من نماذج شروح (لامية العرب للشنفرى) ، وليكن هذا النموذج شرح الزمخشري (٥٣٨هـ) لها، المعروف بـ (أعجب العجب في شرح لاميّة العرب) ، وجدْنا صاحب هذا الشرح ، وهو لغوي ومُفسِّر وموسوعي المعرفة ، يحصر همّه في تفسير بعض الكلمات وفي إعرابها ، ويخوض في قضايا النحو البعيدة عن الموضوع بُعْداً تاماً - (انظر أعجب العجب ٤١ - ٤٦).

ورغم ربْطِ الزمخشري معاني أشعار الشنفري ، أو بعضها ، بمعاني بعض أشعار سابقيه، أو معاصريه ، فإنّه يصمّ أذنَيْه عن نداءات الفن في النص ويغمض عينَيْه عن الصلات الشفّافة ما بين أبيات القصيدة ، فلا يربط ما بين خيوط نسيجها ، بوصفها كلاً متكاملاً ، ولا يهتمّ برؤية الشاعر بوصفه شاعراً صعلوكاً أحْرَق الظلمُ روحه ، لا لذنب اقترفته يداه، بل لأمر لا دخل له فيه وهو سواد بشرته... ولنأخذ مثلاً على ذلك تعليق الزمخشري على البيت الأول من (اللامية) . وهو :

أقيموا بني أمي صدورَ مطيّكم   فإنّي إلى قومٍ سواكم لأمْيَلُ

فالزمخشري يقول : (أصْل : (أقيموا) : قوموا ، وماضيه (أقام) ، وعينه واو ، لقولك فيه أقوم ، فاستُثْقلت الكسرة على الواو، فنُقلت إلى القاف ، ثم قُلبت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها ، وهو فعل أمر مبني في الأصل على السكون ، وما يُبْنى منه على حركة، فلعلّه أوجبت بناءه عليها . وذهب قوم إلى أنه يعرب بالجزْم ،

واتفقوا على أن فعل الأمر الغائب ، نحو (ليقم) و(ليذهب) ، مجـزوم باللام الداخلة عليه . فهو معرب اتفاقاً . ودليل البناء أن الأصـل في الأفعال البناء ، فهي محكوم عليها به ، إلاّ أن يقوم دليل على إعـراب شيء منها ، فيكون إخراجاً لهـا عن أصلهـا ، ولم يُعْـرَب سـوى المضارع لشبهه بالاسم. وهو ما كان في أوله إحدى الزوائد الأربـع ، فيحكم عليه بالإعراب مادام وصف المضارعة فيه باقياً ، وذلـك إذا كانت زائدة من الزوائد الأربع موجودة في أوّله ، فمتى زايلتـه زال شبهه بالاسم ، فيعود إلى أصله) – (أعجـب العجب ص ١١) .

وعندما يصل الزمخشري إلى كلمة (بني) في البيت ، يشرع في إعرابها، فهي منادى لفعل أو أداة نداء محذوفة . والداعـي إلى حذفـه ، أو حذفها ، إرادة الاختصار . ويمضي فيقول إنّ (أمْيَل) بمعنى (مائل) ... وهكذا فنحن إزاء درسٍ نحوي ، لا تحليل دلالي أو جمالي ، أو نقدي .

ولو انتقلنا إلى شرح آخر للبيت نفسـه ، وليكـن شـرح العكبري (٦١٦هـ) ، لوجَدْناه يوجز قليلاً ، فيقول : (الكـلام في هذا البيت على ثلاثة أشياء : على (الفاء) وعلى (سوى) وعلى (أمْيَل) فأما الفاء فإنّ فيها تنبيهاً على أنّ ما قبلها علّة لما بعدهـا ، ولذلـك وقعت في جواب الشرط . وقد تدلّ على ربط الشيء بمـا قبلـه . والمعنى أن غفلتكم وإهمالكم توجـب مفارقتكم . وأما (سوى) فـهي ها هنا صفة لـ (قوم) في موضع جرٍّ أكثر ما تقع ظرفـاً ... وأمـا (أمْيَل) فهو (أفْعَل) بمعنى (فاعل ، كما جاء (أكـثر) بمعـنى كثـير ، و(أوحد) بمعنى (واحد)، وليس المراد أنّي أكثر ميلاً. وأما (إلى) فتتعلق بـ (أمْيَل) لما فيها من معنى الفعل ، ولا تمنع من ذلك لام التوكيـد ، لأنها مؤكدة لمعنى الفعل. وقد قال الله تعالى : ﴿ وإنّ كثيراً من النـاس

بلقاء ربّهم لكافرون ﴾) – (شرح لامية العرب، للعكبري – في مجلة المجمع العلمي العراقي مج ٣٣ ج١ ص ٢١٧) .

وإذا وقفْنا عند شرح ثالث للامية ، وليكن شرح ابن زاكور (١١٢٠هـ)، ألْفَيْناه يقول في تعليقه على البيت الأول : (المطي : كالمطايا ، جمع مطية . وهي الدّابة التي تمطو في سيرها ، أي تجدُّ وتسرع ، وإقامة صدور المطيّ : إعمالها في السير ، والتوجّه بها إلى وجهة ، وقد يقصد به الجدّ في الأمر ، والانتباه من الغفلة ، فيكون تمثيلاً على سبيل الاستعارة . وهذا هو المراد هنا كما قيل ، وهو الظاهر . وأصله في الراكب ينام على راحلته ، فتنحرف به عن القصد، فيقال له : أَقِمْ صدرَ مطيّتكَ ، أي انتبه من نومك . والميل إلى الشّيْء الانحراف إليه بالقلب . والأميل : الأشدّ ميلاً (وهنا مخالفة لما ذهب إليه الزمخشري والعكبري) . وبنو أمّه : هم فهم وعدوان . والقوم سواهم : رهطه من الأزد . وكان نازلاً في بني أمّه.

والمعنى : جدّوا يا بني أمّي في أمركم ، فإنكم غارون ، وانتبهوا فإنكم نائمون عن شأني الذي هو غير شأنكم ...) – (شرح ابن زاكور ص ٣ – ٤).

وهذا الشارح ، رغم أنّه فصّل أكثر من الزمخشري ، إذ اهتمّ بالمعنى العام للبيت ، فإنّه قصد إلى ربط البيت بغيره من أبيات النص ، ولم يرَ إلى علائقه الأخرى مع أبيات القصيدة الأخرى ، في حين يلاحظ أنّ بعض الشروح القديمة يعقد مقارنات ما بين أبيات اللامية ، وأبيات غيرها لشعراء جاهليين ، ففي الشرح المعزوّ إلى (المُبَرِّد)، غَلَطاً ، قال الشارح في بيت الشنفري في الذئاب :

مَهَرَّتَةٌ فُـوهٌ كـــأنَّ شـــدوقَها ... شقوقُ العصـيِّ كالحـاتٌ وبُسّـلُ :

المُهرّتة : المشقوقةُ الفم شِقّاً واسعاً . والفُوْه جَمْع أفْـــواه ... والبُسَّلُ : الكريه المنظر ، يقال للرجل شجاع باسل من الكراهية عند القتال ، وهذا البيت أخذه من علقمة بن عبدة في وَصْف ظليم :

فُوهٌ كشـقِّ العصـا لأيـاً تَبَيّنُـهُ ... أَسَكُّ ما يسمعُ الأصواتَ مَصْلـومُ

ولسْنا ندري بدقّة مَنْ سبق مَنْ : الشنفري أمْ علقمة ، ولعـلّ الشنفري أقدم من علقمة ، زمنياً . ومع هذا ، فالمهم أن النصّ هنـــا رُبِط بغيره من النصوص ، فقُدِّم إسهامٌ في ترســيخ تشبيه الأفـواه بشقوق العصي في الشعر القديم . وهذا ملمح جديد مـــن ملامـح الشروح القديمة للشعر الجاهلي . وهو ملمح عوّل عليه كثيراً ابـــن الأنباري (٣٢٨هـ) في شرحه للقصائد السبع الطوال الجاهليـات ، كما عوَّل عليه المرزوقي والتبريزي وغيرهما من الشّرّاح القدامى .

وعلى الرغم من أن شروح (لامية العرب) قد أرْبَـتْ علـى عشرين شرحاً ، بدءاً من الشرح المنسوب إلى المـبرّد (٢٨٦هــ) غلطاً، وانتهاء بشرح الشنقيطي (١٣٢٠هــ)، مروراً بشروح ثعلب، وابن دريد ، والتبريزي ، والعكــبري ، والنقجـواني ، والفقيمـي الفيومي... فإنّ هذه الشروح لم تتجـاوز البيت الواحد الذي تقـــف عنده ، إلى النص بوَصْفه كياناً قائماً برأسه ، له وحْدَتُـــهُ ، وإيقاعــه الفني، وصلاته الخفيّة التي تربط أوّله بآخره ، ويشترك بعضه ببعـــض على نحو يجعله نسيجاً سجّادياً جميلاً ، تُصاغ جمالياته بحذق ومــهارة ، في الوقت الذي يعبّر فيه الشاعر عن همومه وهواجسه التي هي هـــموم

شريحة من شرائح مجتمع عصره وهواجسها ، وأعني بهذه الشريحة جماعة الصعاليك .

ولا يقتصر الحكم السابق على شروح اللامية ، بل ينطبق على مجمل شروح الشعر الجاهلي ، وها هو ذا الدكتور (أحمد جمال العمري) يقول في هذا المعنى : (ترى أن شرّاح الشعر القدماء داروا حول محور لم يحيدوا عنه ، ولم يتخطّوه إلى آخر ... لقد فهموا أن الشرح ما هو إلاّ تلخيصٌ موجز للمعنى . وفهموا أيضاً من تتبّع عناصر الشرح أنه يتحتم عليهم تفسير كل ما في النص من لغة أو نحو أو أخبار أو بلاغة ، لذلك جاءت شروحهم في معظمها ، وقد غلب عليها لونٌ أو أكثر من هذه الألوان ، وما كان ذلك إلاّ لأنهم كانوا في مجموعهم نحاة ولغويين وإخباريين ومُفسِّرين للقرآن. وكان الشعر في معارضهم وحلقاتهم قرباناً للتوسّل به إلى دراسة علْمٍ من هذه العلوم . كالنحو واللغة، وكان هذان العلمان يدرسان لأجل القرآن الكريم والحديث الشريف ، لأنهما – كما ذكر التبريزي – قُطْبا كلّ علْم . وأصْلا كلّ فَهْم) – (انظر شروح الشعر الجاهلي ، للعمري ، ج ١ ص ٣٧٢) .

وفي حديثنا التالي لن نخرج من عصرنا هذا ، لنلتزم بمناهج تلقّي النصوص عند القدماء لأننا ، لَوْ فَعَلْنا ، لما أضفْنا شيئاً جديداً ، ولكنّا كمن يستعير عيون من ماتوا، ولم يتح لهم أن يطلعوا على ما جَدَّ في القرنين الأخيرين من نظريات في النقد الأدبي ، ومن منطلقات وإجراءات ومصطلحات وطرق تناول للآثار الفنية، فماذا عن (اللامية) بوَصْفها أثراً فنيّاً متكاملاً ؟

(٢)

إنّ (لامية العـرب) التي نتناولها هنا قصيدة جاهلية طويلـة يبلغ عدد أبياها (٦٩) بيتاً ، حسب روايتها في ديوان الشاعر الـذي أخرجه (إميل بديع يعقوب) ببيروت عام ١٩٩١ . وهو المصدر الذي اعتمدناه في رواية اللامية وترتيب أبياها . وهذه القصيـدة الطويلة تنافس المُعَلّقات جودةً ، ومكانةً شعْرِيّةً ، وروعةَ وصـفٍ ، ودقّة تصوير ، وجمال إيقاع . وقد عُني بها قدماؤنا وأُعْجبوا بها وبالرسـالة الخلقيـة التي حَمَلَتْها . فرُوي عن (عمر بن الخطاب) أنـه قـال : (علّموا أولادكم لاميّةَ العرب ، فإنها تعلّمهم مكـارم الأخـلاق) — (الغيث المُنْسَجم في شرح لامية العجم ٢٧/١)، وقال فيها (أبو علـي القالي) إنها : (من المقدّمات في الحُسْن والفصاحة والطُّول — (أمـالي القالي ١٥٥/١) .

وكذلك وقف عندها دارسون أجانب وعرب فَوَصَفَـها (رد هاوس) الإنكليزي بأنها أتمُّ دراما يستطيع تذكّرها (المقتطـف ١٨٧/٦)، وقال عنها (ف. كرنكو) : هي من أجمل حُجج الشـعر العربي . وكتب دراسات حولها كل مـن (سلفستر دي ساسـي) و(نولدكه) و(جورج يعقوب) و(جاير) — (تـاريخ الأدب العـربي ، لبروكلمان ط٣ ، ١٠٧/١) . ولم تكن دراسـات هـؤلاء ، علـى الأرجح ، و(أقول على الأرجح لأني لم أطّلع عليها جميعاً) ، دراسـات نقديّة فنيّة ، كما هي الدراسات النقدية لها عند المحدثـين العـرب ، فالدارسون العرب المعاصـرون أُعْجبوا بها أيضـاً إعجابـاً شـديداً وأطروا قائلها (الشنفري) ، وجعلوه في مصافّ الشـعراء الكبـار ،

فوصفها (يوسف خليف) بأنها (دنيا الصعاليك) – الشعراء الصعاليك ١٨١) ، كما درس هذا النص كل من الأساتذة (يوسف اليوسف) في كتابه (مقالات في الشعر الجاهلي ، دمشق ١٩٧٥ ص ص ٢٠٩ – ٢٩٣) و(محمود حسن أبو ناجي) في كتابه (الشنفرى – شاعر الصحراء الأبي ، بيروت ١٩٨٤ ص ص ١١٦ – ١٤٨) و(محيي الدين صبحي) في كتابه (دراسات رؤوية ، دمشق ١٩٨٧ ، ص ص ٩٦٢ – ١٩٤) و(أدونيس) في كتابه (كلام البدايات ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ص ٨٧ – ٩٦) وألمّ بها (وهب رومية) في كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد ، الكويت ١٩٩٦ ، ص ص ٢٥٨ – ٢٦٧) .

وعلى الرغم من الجهود المبذولة في كل هذه الدراسات ، ومن توفيق بعض هؤلاء الدارسين توفيقاً جيداً في النظر إلى النص ، وفي نَبْش بعض أعماقه ، وكشْف شيْء من ثرائه ، فإننا نرى أن باب القول لم يغلق ، بل بقي مفتوحاً ، فقد ترك الأوّلُ للآخر شيئاً يقوله، وليس العكس ...

ففي هذه القصيدة الغنيّة ظواهر وبواطن لم تكشف الكشف كلّه ، وهي ترشّح طرق تناول جديدة لم يسبق إليها ، ونحن لن نثقل على القارىء ، فنعيد عليه ما قد قيل ، بل نروم أن نضيف جديداً ، بالمعنى النسبي مُعْتمديْن على النص ذاته ، غير منكرين بأننا قد نلتقي ، هنا أو هناك ، مع نقّاد سالفين في بعض آرائهم ، فنشير إلى ذلك في حينه، غير متنكّرين لخصيصة من خصائص العلم الحقيقي ، وأعني بها التراكمية .

وإنّا لنرى ، منذ البداية ، أنّ (لامية العرب) نَصٌّ منسوج بعناية وتدبُّر ، أو هكذا يبدو لنا ، فالشاعر في الوقت الذي جعل فيه اللغة تبدو في أقوى وظائفها التعبيرية ، كان يضع من خلالها بنية لغوية جمالية مخصوصة ودالّة ، تكتنز أنغاماً وإيقاعات كثيرة . إنّ بنية النص وإيقاعه الداخلي والخارجي ، هما الظاهرتان اللتان سنوليهما جهدَنا على أنْ نفهم النصَّ كلاً مترابطاً ، والإيقاع مفهوماً شاملاً ، فالإيقاع المراد هنا ، بمفهومه الأشمل ، هو الفن كلّه – كما يقول (أ. م. ألبيريس) ، أو هو كما يقول الناقد (أي . إيه . ريتشاردز) المعنى الواسع للصورة ، أو الشكل المتكرِّر . وهذا التكرار لا يعني التشابُهَ التامَّ ، بل قد يعني التناظر والتقابل ، أو حتى الاختلاف والتناقض ، فمسألة التكرار في الشعر والفنون عامة جزء من إيقاعها الفني (فتكرار الخطوط في فن الرسم أو العمارة ، وتكرار اللازمة أو الجملة الشعرية، في القصيدة وتكرار الأحداث أو المشاهد أو الحوارات في الرواية ، كلّها تشكل جزءاً من إيقاعاتها الفنية والجمالية ، ونقصد بالتكرار هنا التكرار الموظّف الضروري للنص الذي يشكل إيقاعاً منسجماً ومتناسقاً في هذا العمل الفني أو ذاك) – (انظر مقال د. أحمد الزعبي : نظرية الإيقاع الروائي ، في مجلة الناقد ، بيروت ، العدد ٢٠ ص ٣٣) .

والواضح أنّ ظاهرة الإيقاع في لامية العرب لم ينتبه إليها النقاد القدامى. وغابت عن نقّاد اللامية المعاصرين ، وسوف نرى أنّ هذه القصيدة تقدم بنية فنية إيقاعية مقنعة ومتماسكة يتجسد فيها إبداع هذا الشاعر الصعلوك ، الذي عُدَّ من أغربة العرب ، وتتجلّى فيها رؤيته للحياة والناس والمجتمع من حوله .

يقول الشنفرى في بيته الأول مُخالِفاً تقليداً شعرياً قديماً تمثل بتصريع مطلع القصيدة :

أقيمُوا بني أمّي صُدُورَ مَطيِّكُم ... فإنّي إلى قوم سواكمْ لأمْيَلُ

فالشاعر في بيته الأول ، شكلاً ومضموناً ، يؤسّس اختلافاً ، فهو على الصعيد الدلالي ، يشكو من تأزم العلاقة ما بينه وبين قومه ، وهو تأزم يتمثّل بالنفور والرفض ، إنّه نافر لهم رافض لموقفهم ، ومُعبِّر عن رغبته في البعد والارتحال، لكن لا ليبقى وحيداً فريداً منعزلاً انعزالاً مَرَضيّاً بل لينضمّ إلى جماعة أخرى ، أكثر أمْناً وأطيب ولاء . إن حسّ الانتماء هنا جعل الشعر يستبدل جماعة بجماعة ، فهو يستبدل ، بأهله ، حيوانات الصحراء ، وهذه الحيوانات هي : الذئب والنمر والضبع .

ولي دونكُم أهلون: سِيْدٌ عَمَلَّسٌ ... وأرقطُ زهلولٌ وعرفاءُ جَيْألُ

ولما ارتأينا أنْ ننظر إلى النص بشمولية وعمق ، وبوصفه أثراً متكاملاً ، فإننا نضيف إلى حيوانات البيت السابق نوعاً آخر ، هو الأراوي (التيوس البرية) ، التي إذا تأمّلْنا البيت الأخير في القصيدة وجدناها تركد حول الشاعر ، يقول الشنفرى :

تَرودُ الأراوي الصَحْمُ حولي كأنّها ... عَذارى عليهنّ الملاءُ المُذَيَّلُ
ويَرْكُدْنَ بالآصال حولي كأنّني ... مِنَ العُصْم أدْفَى يَنْتحِي الكِيْحَ أعْقَلُ

والملمح الجديد بالانتباه هنا هو علاقة التناظر ما بين المطلع والمقطع ، أو البداية والنهاية ، فبينهما صلة وثقى توحي بأن الشاعر لم يكن يعبث عبثَ صبيةٍ أوْ وِلْدان ، فنصُّه يتّخذ شكلاً دائرياً مُغْلقاً ،

يرتد تاليه على أوّله ، وبعبارة مختلفة فإن الشاعر يبدو كَمَن يخوض سباقاً في الجري على مضمار دائري وينهي جَرْيه معتزاً بفوزه سعيداً بسعيه ، مرتاحاً عند النقطة التي أقلع منها . فهو شاعر باحث عن الانتماء ، وواجد ما يبحث عنه : إنه راحلُ عن أهْلٍ قَلاهم ، وضاق بهم ذرعاً ، إلى جماعة وادعة ساكنة ، هي تيوس الجبال المُمَنَّعة ، التي تشبه العذارى. ولفظُ العذارى هنا قد يذكر بصبوة الشباب ، وميله إلى الحب والإعجاب من الجنس الآخر ، كما يرى (يوسف اليوسف). وإذا سلّمنا بهذا ، فإننا نرى فيه أيضاً علاجاً للنفي والقِلى والضيق ، وهي المشاعر التي يعاني منها الشاعر في مطلع النص ، ففي ختام النص استقرَّ المقام بالشاعر ، وظفر بولاء ، وربما بحب ، حيوانات أخرى ، وصار مع ذلك نقطة المركز من دائرتها ، حيث التيوس البرية تحوم حوله، ويقبع هو ساكناً وسطها ، وقد ركدت تلك الكائنات (في الآصال) . ولنتأمل في كلمة (حولي) التي تكررت مرتين في البيتين الأخيرين، فكمْ هي دالّة ! إنها توحي بأن الشاعر يشبه معشوقاً تلوب عليه العذارى ، أو مركز جَذْب تهفو إليه الأنظار، فالذات هنا تتحقّق شعريّاً ، إذ ليس كالحب شيء يحقق الأمن ، ويقصي التهديد بعيداً .. وإذا تأمّلْنا تشبيه الشاعر لذاته بالأدْفَى ، وهو ذَكَر الوعول ، ذو القرن الطويل ، عثرْنا على ما كان يهجس به الشاعر ، فهذه الصور توحي بقوة ردع الأعداء، وبمعنى توفير الأمان، ويقوّي هذا الإيحاء أنّ الشاعر يسند ظهره إلى جبل منيع ، فهو ينتحي الكيح الأعقل ، فلا محلَّ للخَوْف أو الضيق عنده ، لأنه مسلّح بقرن قوي، ووراء ظهره عَلَمٌ منيع ... (انظر يوسف اليوسف . مقالات في الشعر الجاهلي ص ٢٣٩) .

والشاعر الممتلىء بإحساس القهر والضيم يعوّض عن

ذلك، أو يقابله، بـ (أنا) متنفّجة تتبدّى ثقتها بنفسها من خلال فعْل الأمر الذي بدأت به القصيدة : (أقيموا) فهذا (الأمر) دال على اعتداد بالذات ، وعلى عدم استخذاء ، وعلى تحدٍّ للجماعة الظالمة التي أزهق ظلْمُها روحَ الشاعر أوْ كاد، فانتبذها ورحل ...

إنّ إيقاعاً جميلاً قد تحقّق ما بين مطلع النص ومقطعه – كما يقول القدماء ، وهو لم يتحقّق من وجهة النظر القديمة التي عبّرعنها حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) بقوله : (إنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطَع الكلام وخاتمته ، فالإساءة فيه مُعَفّية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء أقبح من كَدَرٍ بعد صفو ، وترميدٍ بعد إنْضاج) – (منهاج البلغاء ص ٢٨٥) .

فزاوية النظر عندنا ، بوصفنا نُقّاداً معاصرين ، تختلف عن زاوية النظر عند النقاد القدامى ، الناقد القديم يلتفت إلى التجويد اللغوي المحصور في كلمات البيت المنفرد ، ولا ينظر إلى النص بوصفه بنيةً تشبه صرحاً معمارياً أو نسيجاً سِجّادياً تتناوب فيه الخطوط والألوان والمساحات ، وتتبادل فيه الأشكال والمعاني مواضعها ، وتتفاعل فيما بينها ، اتفاقاً أو اختلافاً، لتنتهج بنية شعرية متناسقة .

والحقيقة أنّ قراءة (اللامية) في ضوء ثنائيات تتمثّل في الحلّ والترحال ، والخوف والأمن ، والأنا والآخر ، والنفور والانتماء ، والخيبة والانتشاء ، والوحشة والألفة ، والذم والحمد ، والعدل والظلم ، والحاجة والاكتفاء ، والتِيْهِ والهداية ، واللوْم والكرم ، والرفض والقبول ، والمركز والمحيط ، وسواد الخَلْق وبياض الخُلُق... إنّ هذه القراءة لجديرة بأن تقدّم للمتلقّي المعاصر بُرَهاً من الكشْفِ كثيرة . ليس أقلّها التناغمُ والتناسب، أو التقابل والتناظر ،

بين أجزاء النص ، مما غفلت عنه عيون القدماء ، ولم يتفطّنْ إليه شرّاح الشعر القديم .

وإذا ما انتقلنا إلى لوحات النص الكبرى لنعاين مدى التناظر والتناسق فيما بينهما وجدنا الشاعر ينشد :

٥ – ولي دونكمْ أهلون : سِيْدٌ عملّسٌ وأرقطُ زهلولٌ وعَرْفاءُ جَيْألُ
٦ – هُمُ الأهلُ لا مستودعُ السّرِّ ذائعٌ لَدَيْهِمْ ولا الجاني بما جَرَّ يُخذَلُ

فالوحشة والألفة اقتضتا أن يكون أهل الشاعر ذئباً ونمراً وضَبْعاً . وقد اختار الشاعر هذه الكائنات لأنها تناظر أهله بصفاتها . وهو إذْ يعدِّد مزاياها مُظْهِراً، فإنه يندِّد بنقائصها مُضْمِراً ، فهؤلاء لا يفضحون السرَّ بل يحمون الجانب، ولا يخذلونه ... فنحن إزاء موئل جديد ينتصب مقابل موئل قديم ، تماماً كما كانت الرحلة علاجاً للإقامة ، وكان النأي بديلاً للقُرْب ، والصون نقيضاً للأذى، والعُزْلة دواء للبغضاء :

٣ – وفي الأرض مَنْأىً للكريم عن الأذى وفيها لِمَنْ خافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

إن التعزُّل ها هنا ، لم يكن ليفضي إلى انكشاف وهشاشة ، بل كان درعا ضدَّ الصَدِّ والكره الصادرين عن القبيلة ، فالشاعر يحصِّن نفسه من أنْ تستباح للذين كفّوا عن أن يكونوا أهلاً ... ونمضي قليلاً مع القصيدة لنرى أنَّ الأهلين الثلاثة ، كانوا يتّسقون مع أصحاب ثلاثة : أحدهم مشتقٌ من ذات الشاعر، واثنان من خارجها، وأعني هنا القلب الشجاع أولاً، والسيف البتار والقوس الطويلة ثانياً:

١٠ – وإنّي كفاني فَقْدَ مَنْ ليسَ جازياً بحُسْنَى ولا في قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
١١ – ثلاثةُ أصحابٍ : فؤادٌ مُشَيَّعٌ وأبيضُ إصْليتٌ وصفراءُ عَيْطَلُ

إن ثلاثة الأهلين ، وثلاثة الأصحاب نسقان عدديان يعززان ما ذهب إليه (كمال أبو ديب) من أنّ تشكُّل النسق الثلاثي ظاهرة جذرية في كل نشاط فني ، سواء أكانت متابعة جماعية أو فردية تصدر عن عنصر القصد والوعي (جدلية الخفاء والتجلي ص ١٢٦) .

ويذكّر بيت الشنفرى الأول هنا ، بثنائية الكفاية والحاجة، كما يذكّر بثنائية الوحشة والأُلْفة ، فقد اكتفى وسدَّ حاجته بثلاثة أصحاب ، وعوّض عن وحشته وعدم تعلّله ، باتئناسه بقلبه وسيفه وقوسه ... ومن الواضح أنّ البنية الإيقاعية ، والبناء الصَّرْفي في آخر البيت (١١) يذكّر بالبنية الإيقاعية والبناء الصَّرْفي في آخر البيت (٥) (فالعرفاء الجيأل) تعادل إيقاعاً ودلالة (الصفراء العيطل) . وفي هذا أيضاً تكرار موظّف فنياً ، وموفّق موسيقياً ومعنوياً معاً ... وإذا كان الشاعر هنا قد اختار من بين الأهل ذِئْباً وضَبُعاً (سِيْداً وعرفاء)، فإننا سنراه بعد قليل ، يعود لذكر الذئب في لوحة واسعة الظلال . وكذلك سيذكر الضبع مرة ثانية ، في البيت (٥١) بلفظ (السِّمْع) ، وفي البيت (٥٩) ، بلفظ (الفُرْعُل) ، فيبدو البيت الخامس وكأنّه يؤسّس لتناسب أبيات أخرى منه تعيد المتلقّي إلى ما سبق أنْ سمعه من قبل ، فثمّة خيط يظهر في النسيج أولاً ، ثم يختفي ، ليعاود الظهور ثانياً . ومن مظاهر لَحْم هذا النسيج أنّ الشاعر يكرر ، بين مقطع وآخر ، ألفاظاً تذكّر بالصحبة والألفة ، إذ يقول مثلاً في البيت (٤٣):

٤٣ – وآلفُ وَجْه الأرض عند افتراشِها ... بأهدأَ تُنْبيه سناسنُ قُحَّلُ

ويذكر أنه يألف الهموم في البيت (٤٨) :

٤٩ – وإلفُ هُمومٍ ماتزالُ تَعُودُهُ   عِياداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أوْ هِيَ أثْقَلُ

وهذا يؤكد زعمنا بأن الألفة والوحشة كانتا مَعْنَيَيْن يستبدّان بالشاعر ، فتخرج الألفاظ الدالة عليهما بين الفينة والأخرى .

بَيْدَ أنّ ناسج اللامية كان يفصل بين لوحات نسيجه ، فهو يفرّق بين مجموعتي (الأهل) و(الأصحاب) بأبيات يفاخر فيهما بمآثره قائلاً :

٧ – وكُلٌّ أبيٌّ باسلٌ غيرَ أنني   إذا عرضتْ أُولَى الطرائدِ أبْسَلُ
٨ – وإنْ مُدّتِ الأيدي إلى الزاد لم أكنْ   بأعْجلِهم ، إذْ أجْشَعُ القومِ أعْجَلُ
٩ – وما ذاكَ إلاّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفضُّلٍ   عليهِمْ وكانَ الأفضلَ المُتفضِّلُ

فشاعرنا شهم شجاع وعفيف عند الطعام ، ولكن عفّته تَفضُّلٌ وارتداع ، وما هي خشية أو انقماع . وهو يبدو وكأنه ينفي عن نفسه همّاً وجِّهت إليه لم يردْ ذكرها في النص ، أو كأنه يردّ على ما نَبَزَتْه به القبيلة ، مما لم نقرأه في القصيدة ، ولكنّنا نحدسه حدْساً . وتقييد الشاعر لمآثره في شعره لم يرد كاملاً ، بل قُطّع بتشبيهٍ طويل للسهم الهفوف الملساء الجميلة المزدانة بالرصائع والحِلي ، والتي تُصْدِرُ صوتاً كصوتِ المرأة الثكلى النائحة ، التي سيتكرّر طَيْفُها في لوحة الذئاب من بعد ، في قول الشاعر :

٣٣ – فضجَّ وضجَّتْ بالبراحِ كأنَّها   وإيّاهُ ... فوقَ علياءَ ثُكَّلُ

وكان قال في وصف القوس :

١٣ – إذا زلّ عنها السهمُ حَنَّتْ كأنّها   مُرَزَّأةٌ عَجْلَى تُرنُّ وتُعْوِلُ

وإذا أخذنا برواية الأشباه والنظائر (١٥/٢) لِعَجز البيت :

(مولّهة ثكلى تحنّ وتعول) ، بدا لنا التشاكُل والتناسج بين أبيات النص أكْشَفَ وأبْيَن . وقد عمَّقهما ، هنا ، التوسُّل إلى التشبيه بلفظة (كأنها) في آخر عَجزَيْ البيتين السابقين .

ونعود إلى فخر الشنفرى لنراه يباهي بجوعه وصبره ، وفؤاده الموكّل ، وحكمته ، وحنكته، وجرأته وجسارته ، ورجولته ، وكرم أخلاقه ، وبعده عن التخنّث ، ونفوره من ملازمة الدار ، أو مغازلة النساء ، فحياته جدّ في جدّ ، وثبات في ثبات ، وهو لا يتحيّر في الوقت الذي يتحيّر في غيره ، ويكرر ثانية أنه يصبر على الجوع إلى أن يميته في عمل يشبه عمل رياضة (اليوغا) في زماننا ، يقول مثلاً :

٢٢ - أُدِيمُ مِطَالَ الجوعِ حتّى أميتَـهُ وأَضْرِبُ عنه الذِّكْرَ صَفْحاً فَأُذْهَلَ

فهو يركز انتباهه في شيء غير الذي يحس به ، ويضرب صفحاً من جوعه ، فيمحوه ، وهو يشمخ بأنفه ، ولا يقبل منّة أحد ، حتى ولو اضطر لاستفاف ترب الأرض... وبعبارة موجزة إنه ينطوي على نفس حرة مرة تأبى الضيم، كما قد أبته في مطلع الأبيات:

٢٥ - ولكنّ نفساً مُرَّةً لا تُقيمُ بي على الذامِ إلاّ ريثما أتَحَوَّلُ

والحقيقة أن (١٧) سبعة عشر بيتاً غير متتابعة (بين ١ و٢٦) قد كرَّسها الشاعر لبَسْط مزاياه ، والتّيْهِ بمآثره ، فها هو ذا إذن يجسّد أخلاق الفتى العربي من الجاهلية إلى اليوم . والمعروف أن تقييد المآثر بالشعر هو لون من ألوان تثبيتها ، فالمآثر التي لا تسجّل بالشعر قد تسقط .

ولم يقتصر فخر الشنفرى على الأبيات المبثوثة ما بين (١ و٢٦) ، بل نراه يظهر من جديد ، وفق الوتيرة التي صِيْغَتْ في ضوئها

القصيدة ، في أبيات أخرى هي الأبيات (٤٣ – ٦٩) . ولكن ظهوره هنا جاء بتلوينات مختلفة ، فمفاخرهُ الأخرى تمثّلت بأنه قادر على إيقاد الحروب ، وأنه يقوم بالغزو والغارة ، وأنه يصبر ، ويتجاسر ، ويحسم الأمور ، وأنه حليم وقور لا تزدهيه الأجهال ، ولا ينمّ على الناس ولا لهم ، وهو صاحب دَوِيّ ، يحدث إرْباكاً بين ظهراني الناس الذين يغزوهم ، وهو يقطع الفيافي ، اللاهبة ، فيقابلها بوجهه المكشوف ويباشرها بقدميه اللتين تذكراننا بمناسمه التي تقدح الشرر حين تطأ الصخر الصلد ، فكأنها صخر مثله ، قال الشاعر في البيت (٢١) :

٢١ – إذا الأمْعَزُ الصَّوانُ لاقَى مناسِمي تطايرَ منهُ قادحٌ ومفَلّلُ

ثم عاد ليقول في البيت (٦٦) مُفاخِراً بِرِجْلَيْه القويَّتَيْن :

٦٦ – وخَرْقٍ كظهرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بعامِلَتَيْن ، ظَهْرُهُ لَيسَ يُعْمَلُ

وفي ضوء ما تقدم ، فإنّ قارىء ديوان الشنفرى يلاحظ أنّ نغمة الفخر عالية فيه ، فصوت الشاعر مرفوع ...، وعقيرته عالية بمآتيه ومزاياه ، وبروحه الوثّابة ، وبحبّه للزعامة ، إنه أسد هصور يمشي خلال داره بقوة وجرأة ، يقول في (ديوانه ص ٤٢) :

وإنّي زعيمٌ أنْ أُلفَّ عَجاجَتِي على ذي كساء مِنْ سَلَامان، أوْ بُرْدِ
هُمُ عرفوني ناشِئاً ذا مَخيلةٍ أُمشّي خِلالَ الدار كالأسَدِ الْوَرْدِ

ويقول في تائيته المشهورة (الديوان ص ٣٨) :

وإنّي لَحُلْوٌ إنْ أُريدَتْ حلاوتي ومُرٌّ إذا نفسُ العَزُوفِ استمَرَّتِ
أبِيٌّ لِمَا يَأبَى سريعٌ مَباءَتي إلى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحي في مَسَرَّتي

وبهذه الشواهد يستطيع الدارس أنْ يمد ظاهرة التكرار ، في

اللامية ، لتشمل الديوان ، فالفخر وقوة البأس عند الشنفرى ، وغيره من الصعاليك ، كانا وتريْن كثر العزف عليهما عندهم . ولعلّه من الملائم أنْ يذكّر ببعض أبيات عروة بن الورد في هذا الباب ، فعروة يقول في رائيته الجميلة (ديوانه ص ٦٧) :

ذَريني ونَفْسي أُمَّ حسّانَ إنّني ... بها قبلُ أنْ لا أملك البيعَ مُشْتَري
أحاديث تَبْقَى ، والفَتَى غَيْرُ خالدٍ ... إذا هو أمسى هامةً فوقَ صيِّرِ

فالشاعر على أهبة لأنْ يدفع روحَه ثمناً لِحُسْن الذكْر الباقي ، وفداءً للأحاديث ... التي تمكث بعد الموت، إنه الفدائي العظيم الذي يُعْلي شأنَ المثل الأعلى ، ويعدّه ، أثمن من النفس والنفيس ، ويروم ... البقاء حتّى وإنْ كلّفاه سفْكَ دَمِهِ .. وعليه فالصعلكة لم تكن سُبَّةً ، البتّة ، بل هي ظاهرة عاشت في أحضان الفروسية ، بل قد وجدت الفروسية في نطاقها حياة وحضوراً واضحين ، ولاسيما عند طبقة خاصة من طبقات الصعاليك أطراها عروة بن الورد حين قال يصف نموذجاً منها (ديوانه ص ٦٩) :

ولكنّ صعلوكاً صَحيفةُ وَجْهِهِ ... كضوءِ شِهابِ القابس المُتَنوِّرِ
مُطلاً على أعدائه يزجرونه ... بساحتِهِمْ زَجْرَ المنيحِ المُشَهَّرِ
إذا بعدُوا لا يأمنون اقترابَهُ ... تَشَوُّفَ أهلِ الغائبِ المتنظَّرِ
فذلكَ إنْ يَلْقَ المنيَّةَ يَلْقَها ... حَميداً ، وإن يَسْتَغْنِ يوماً فأجْدَرِ

وهو الصعلوك ذاته الذي عوّل عليه (تأبط شرّاً) في قافيته (المفضلية رقم ١) بقوله :

لكنّما عولي إنْ كنْتُ ذا عِوَلٍ ... على بَصيرٍ بِسَبْقِ الحمدِ سبّاقِ

وكما تباهى الشنفرى بزعامته ، تباهى (تأبّط شرّاً) بزعامته فقال :

إنِّي زعيمٌ لئنْ لم تتركوا عذلي ... إنْ يسأل الحيُّ عنّي أهلَ آفاقِ
لتقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ منْ ندمَ ... إذا تذكَّرْتَ يوماً بعضَ أخلاقِي

وفي ضوء ما تقدم ، من الظلمِ أن تُدْرَس ظاهرة الصعلكة بمعزل عن مفهوم الفروسية وقيمها النبيلة .

ولو عدنا إلى تأمل أبيات الفخر والتّيه في (لامية العرب) لاستوقَفَتْنا ظاهرة لغوية بدت ظاهرة بارزة فيها ، وهي ظاهرة النفي، فالأبيات (١٤ – ٢٠) والأبيات (٥٣ – ٥٤) كلّها مصدّرة بأدوات النفي وأفعاله . وقد يتكرر النفي في البيت مرتين ، كما في قول الشاعر :

٥٣ – فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتكشِّفٌ ... ولا مَرِحٌ تحتَ الغِنَى أتخيَّلُ
٥٤ – ولا تَزدهي الأجْهالُ حِلْمي ولا أُرى ... سَؤولاً بأعقابِ الأقاويلِ أُنمِلُ

والنفي ، هنا وهناك ، مُنْصَبُّ على الصفات الذميمة المكروهة ، فالشاعر ليس بمهياف ولا جبانًا ، ولا كَدِرِ الأخلاق ، ولا قليل الخير ، كمن يقبع في بيته بَيْن ذهاب وإياب ، متجَمِّلاً مُتغزِّلاً بالنساء ، وهو لم يفقد بصيرته ، فيسير بغير هدى ...

وهذه الأسلوبية اللغوية تروم إثبات خصال الشاعر المحمودة لتؤهّله لاحتلال مكانته في مجتمعه الباغي ، الذي كان يرى الصواب ولا يعمل به . فالشاعر ، وهو ينفي عن نفسه الشمائل المذمومة، والرذائل المنكرة، يتوجّه إلى المجتمع الأصمّ الصلْد ، الذي تحجرت قلوب بنيه ، ليقول له : إنك لظالم ، وإني لمظلوم ، ولكنني في كل الحالات لستُ هشًّا أو ضعيفاً ، وقد كان بين ثنايا الأبيات ما يشكل إرهاصاً بما سيُقْدِم عليه الشاعر ، إزاء هذه الحالة المُخْتَلّة ،

والتوازن المفقود ، فالشاعر القوي الشكيمة ، العظيم العزيمة سيقوم بالغارة الليلية أخيراً ... ولأنه صابر على الجوع ، كما بدا في البيت التالي :

٢٢ – أُديمُ مِطَالَ الجوعِ حتّى أُميتَهُ وأضربُ عنه الذكْرَ صَفْحاً فأذهلُ

سيقدِّم في الأبيات (٢٧ – ٣٦) لوحةً للذئب الجائع ، ولرهطه من الذئاب الخائبة التي تثير الشفقة ، وتبعث التعاطف مع مصيرها المُرِّ المُريع ، كما سنرى بعد قليل .

وإذ يذكر الشاعر في البيت (٢٤) الشراب والطعام في قوله :

٢٤ – ولولا اجتنابُ الذأمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعاشُ بِهِ إلاّ لَديَّ ومَأكَلُ

يبدو وكأنه يؤسّس لكلام الشرب والورد في لوحة القطا ، التي نراه فيه سبّاقاً إلى الماء ، يشرب هو أوله ، وتشرب القطا تاليه ، وذلك كما في الأبيات (٣٧ – ٤٢) .

وتبدو لنا صورة الشاعر في بيته رقم (٢٥) :

٢٥ – ولكنَّ نفساً مُرَّةً لا تُقيمُ بي على الذام إلاّ رَيْثَما أتحوَّلُ

لقطة أولى لمشهد فخري تتكرر فيه ملامح الشاعر بقوة في الأبيات (٤٣ – ٥٤) .

وهكذا فإن صور النص تتناسل وتتوالد ، أو يُرْهَص بها بإيجاز ، في بيت أو أكثر ، ثم يُفَصَّل فيها بأبيات عديدة ، من الرُّقْعة ذاتها ، فتتكرر النظائر ، ولكن بمساحات تتزايد شيئاً فشيئاً على سطح القصيدة التي ارتأينا تشبيهها بنسيج سجّادي أو صرح معماري زخرفه مهندس بارع .

ومِمَّا يؤكدُ ذلك أنَّ الشاعر في البيت (٤٥) يقول في الحرب التي سمّاها (أم قسطل) :

٤٥ - فإنْ تَبْتَئِسْ بالشنفرى أمُ قَسْـطَل ... لَمَا اغْتَبطتْ بالشـنفرى قبـلُ أطْـوَلُ

ثم يرجع من جديد إلى حديث الحرب مُمَثَّلةً بالغارة الليليـة ، التي وُفِّق في تصويرها أيَّما توفيق ، إذ قال :

٥٥ - وليلة نَحْس يصطلي القوس ربُّـها ... وأقْطُعَـهُ اللاتـي بهـا يَتَنَبَّـلُ

٥٦ - دَعَسْتُ على غَطْش وبَغْش وصُحْبَتي ... سُعارٌ وإرزيـزٌ وَوَجـرٌ وأفكـلُ

٥٧ - فـأيّمْتُ نسْـواناً وأيْتَمْتُ إلْـدة ... وعُـدْتُ كما أبْدأتُ والليـلُ أليَـلُ

ففي ليلة شديدة البرد يتخلّى فيها الفارس عن قوسه وأجزائه، على مائدة الدِّفْء ، يندفع الشاعر قويّاً يملأ الحزم بُرْدَيْه ، فيـدوس على الظلمة (الغَطْش) وعلى المطـر الخفيف (البَغْـش) مصحوبـاً بالجوع الشديد والرعدة والخوف والارتعاش . وهي (السعار والإرزيز والوَجْر والأفْكَل) . وفي وصف هذه الغارة مجازٌ جميل فيـه يُحـوِّل الشاعر المجرَّد إلى مجسّد ، والروحي إلى حسِّي ، فـهو داس بقدميـه الظلمة التي تعشّي البَصَر ، وتُعْمي البَصيرة ، وكأني به يذكّرنا بما سبق أنْ ارتآه في أول النص ، من أنَّ الإنسان لن يضلَّ إذا تَعَقّل ، حتى وإنْ راح يضرب في طول الأرض وعرضها ، فهو يقسم بعمـرك ، بـل عمره، قائلاً :

- لعمركَ ما في الأرض ضيقٌ علـى امرىء ... سـرى راغبـاً أوْ راهبـاً وهـو يَعْقِـلُ

فنور العقل هنا يُبَدِّد الحيرةَ التي نفاها الشاعر عن نفسه مـرّة إثر مرّة : (ليس بِمحْيار الظلام) ويدفع بالشاعر لأن يدوس الظلمـة ، وأنْ يطمس إحساسه بالبرْد، كما سبق أنْ طمس إحساسه بـالجوع ،

وقَهَره من قبل ، فالطمس والدوْس يتجاوبان إذن ، من ناحية ، ويشكلان تناظراً شفَّافاً مع بُروز خصال الشاعر التي يحرص على إظهارها وتبيانها ، من ناحية ثانية . ومِمَّا يُعمِّق إعجابنا بدعسة الشنفرى على الظلمة والمطر ، معرفتنا أنَّه إنسان يخامره ما يخامر غيره من الناس من جوع ورعدة وارتعاش ، فتلك الدعسة لا معنى لها ، إن صدرتْ عن رجلٍ غير عاقل ، وتبدو قيمتها أكبر إذا اجْتَرَحها رجلٌ جريح مُتَنوِّر ، ولا مُتهوِّرٌ ، يُقدِّر لقدمه عند الوطءِ مكانها .

وفي وسعنا أن نحدس ، في ضوء قراءة النّص ، وحياة الصعاليك عامة ، وحياة الشنفرى خاصة ، أنَّ الرجال الذين قتلهم الشاعر في غارته ، وترك نساءهم أيامَى ، وأولادهم يَتامى ، هم أعداؤه الذين نبذوه ، وتَحيَّفوه ، وتنكروا لكل خلاله الحميدة وخصاله الكريمة ... وليس في قول الشاعر : (عُدْتُ كما أبْدأْتُ) طباقٌ بلا معنى ، بل إشارة إلى رجوع الشاعر إلى حاله الأولى التي خامرته في البدء ، فهو لم يكن خائباً قبل الغارة ، كما لم يكن خائباً بعدها ، وجسارته لم تفارقه لحظة ، لا من قبل ولا من بعد .

وكما واجَهَ الشاعرُ الليل ، وغزا فيه أعداءه ، وظفر بهم ، وكان رفاقه الجوع والرعدة والبرد ، فإنه واجَهَ النهارَ بحرارته اللاهبة وشمسه الحارقة التي تتململ فيها الحيّات ، واجه النهار عارياً إلاّ من ثوب مُمَزَّق وسمال بالية ، يقول الشنفرى :

٦٢ – ويوم من الشِّعْرَى يـذوبُ لُعابُهُ ... أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

٦٣ – نَصَبْتُ لهُ وَجْهِي ولا كِنَّ دُونَهُ ... ولا سِتْرَ إلاّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ

ولم تكن صورة الأفعى المتململة في الرمضاء هنا ، لتظهر

لأوّل مرّة في النص ، بل وجدنا الشاعر يشبه نفسه بها في البيت (٥٠) حيث يقول :

٥٠ – فإمّا تريني كابْنةِ الرَّمْلِ ضاحياً على رقّةٍ أحْفَى ولا أتنعّلُ

وإذ يفخر بصبره في البيت (٦٣) على نحو يكشف عن تحدّيه للحر ، وصبره عليه ، فإنه يذكرنا ببيت سابق هو البيت (٥١) يفخر فيه بلبسه ثوب الصبر والجسارة والحزم :

٥١ – فإنّي لَمَوْلَى الصَّبْر أجتابُ بزّهُ على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمِ أفْعَلُ

فللصبْرِ والحزْمِ ظلالهما في كلا البيتين (٥١) و(٦٣)، ولا عجب في ذلك ، فقد أشرتُ سابقاً ، وأكرر هنا ، أن بناء هذا النص كان بناء سجّادياً تتناسل خيوطه بعضها مع بعض ، وتتوالد صوره إحداها من الأخرى ، على نحوٍ فنّي جميل ، لا يبدو للناظر العَجِل ، ولكنه قد يتكشّف عند حسن التأني ، وجميل التلطُّف ، ومعاودة النظر ما بين صورة وصورة ، أو لوحة وأخرى ، أو موقف وموقف ، فالشاعر إذن نسَّاجٌ ماهر يُخفي ويُظْهر ، أو يبدأ ثم يكرر ، في عمل يبدو من السهل الممتنع رغم الجهد المَبْذُول ، والصَّنْعَة المُزْجاة ، وهذا إنْ دَلَّ على شيء فإنما يدلّ على أن الشاعر مسكون في معنى أو أكثر لا يَنِيْ يذكره ويعيده ليثبِّتَهُ في النفوس والأذهان .

أما اللوحة ما قبل الأخيرة والتي يتحدث فيها الشاعر عن البيداء وقطعها بقوله :

٦٦ – وخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قطعتُهُ بعاملتَيْن ظَهْرُهُ ليسَ يُعْمَلُ

٦٧ – فألحقتُ أوْلاهُ بأُخراه مُوفياً على قُنّةٍ أقعي مِراراً وأمْثُلُ

ففيها تكرار آخر ، ولكن بلون جديد ، لِما جاء في أول

النص ، حيث قال الشاعر إنَّ الأرض، ببيدائها وهضابها وجبالها ، لا تُشكّل ضِيْقاً على امرىء ، سرى راغباً أو راهباً ، وكان عاقلاً . فالشاعر هنا يعمّق لون رقعة أخرى ، كان باهتاً في البدء، وهي لوحةُ لأرْضٍ تبدو فسيحة يهرب فيه المرء من الأذى والكراهية ، ولكنه لا يضيع فيها ، لأنه يسير في ضوء عقله .

والشاعر مُهْتدٍ في هذا الخَرْق (الصحراء)، وتلك (الأرض) على حدٍّ سواء، فهو قادر على أن يُلْحِق أوّلَ الصحراء بآخرِها وأنْ يجوب – إذا أراد – أطرافها ، وينتهي إلى مرقبة عالية ينظر من خلالها إلى مأثرة كان القوم يقدرونها آنئذ، كما يشعر بأنه قد علا على همّه وتعبه ، فالمكان العالي يريح ويزيح العلّة .

إنَّ في رحلة الشاعر في الصحراء من الهموم . وقد كثر عند الجاهليين علاج الهم بالارتحال ، ولم يكن شعر الشنفرى بدْعاً في ذلك، أَلَمْ يقل بشر بن أبي خازم الأسدي (الديوان ٤٥) :

وخَرْقٍ قدْ قَطَعْتُ بذاتِ لَوْثٍ ... أمُونٍ تَشتَكَى من جِراحِ ؟

وكذلك قال في موضع آخر (الديوان ١٦٨) :

فَسَلِّ الْهَمَّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ ... صَمُوتٍ ما تَخَوَّنَها كَلالُ

وفي موضع ثالث (الديوان ١٩٥) :

وقد أتناسى الهَمَّ عندَ احتضارِهِ ... بناجٍ عليه الصَّيْعريةُ مُكْدَمِ

وكذلك قطع امرؤ القيس وادياً كجوف العير ، ثم امتطى فرسه المِكَرَّ المِفَرَّ بعد أن كان هموم ليله المُبْتلَى بها ، فقال في (مُعَلّقته) :

ووادٍ كجوفِ العيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ ... بهِ الذئبُ يَعْوي كالخليعِ المُعَيَّلِ

أما المقطع الأخير من النص (البيتان ٦٨ و٦٩)، فقد مرّ بنا من قبل دلالتهما على التناظر القائم ما بين فاتحة القصيدة وخاتمتها .

وهكذا يبدو هذا النص نصّاً تناظرياً ، الصنعةُ فيهِ كصنعةِ الحائك ، والفنُّ فيه كفن المهندس المعمار الذي يحرص على تناظر خطوط لوحته وتكاملها ، فهي تبدأ ثم تغيب ، ثم تظهر من جديد ، لوحة لها بدايةٌ مدبّرة ولها خاتمة مدبّرة ، أو على الأقل تبدو هكذا ، وما بين البداية والخاتمة ، أو المطلع والمقطع ، تتنامَى أفكار ، وتظهر مواقف ، وتلوح صور ، تتدابر ثم تعود لتتكامل، فتصنع بذلك عملاً فنيّاً يعبّر عن حياة الصعاليك ، وعن أحلامهم وشِيَمهم وشمائلهم ، في الوقت الذي يُجسِّد قدرةَ شاعرٍ بعينه على بناء شعري أتاحَ لنا النظر الجديد إليه نتلقّاه بطريقة تختلف عن طريقة تلقي القدماء له ، هؤلاء الذين أغفلوا، فضلاً عن فنية البنية ، ما أسميه الموسيقى الداخلية في القصيدة، وأعني بها الكلمات والحروف ورصفها في مواضعها ، بحيث تحدث جرساً موسيقياً دالاً بنغماته وإيقاعه ورنينه على المعاني ، ومُوْحياً بظلال الأفكار وأطيافها .

(٣)

وأُرْجِىءُ الآن الحديث عن موسيقا النص الداخلية ، لأتوقّف عند لوحتين بارزتين في هذا النص الصعلوكي الجميل ، وهما لوحة الذئاب ، ولوحة القطا .

وما وقفي عندهما إلاّ لأنهما تشكلان مقطعين عريضَيْن في النسيج ، لهما معناهما وجماليتهما في مجمل مساحة النص المزركشة .

فالشاعر بعد أنْ يئأس من الناس لجـأ إلى الحيوان أولاً ، وبدا، كما ذكرنا ، وكأنه يؤسِّس لهذه اللوحة الذئبية إذ قال :

ولِيْ دونَكُم أهْلُونَ سِيْدٌ عَمَلَّسٌ ... وأرقطُ زهلولٌ وعرفاءُ جَيْألُ

فالسِّيد العَمَلَّسُ هو الذئب الذي كان أوّل أهل الشاعر . وقد تركه هنا ، لا ليهجر الكلام عليه، بل ليبدأ حديثاً عنه أطول وأوسع بدءاً من البيت (٢٧) ، وانتهاء بالبيت (٣٦) . فنحن إزاء عشرة أبيات كاملة شكّلت لوحة الذئاب ، وقد بدأها الشاعر بقوله :

٢٧ – وأغدو على القُوتِ الزهيد كما غَدَا ... أزَلُّ تَهاداه التَنائفُ أطْحَلُ

ثم مضى يصف هذا (الأزلَّ) الجائع الذي يستقبل الريح ، ويسير بعكس اتجاهها ، ليشمّ رائحة الفرائس، ويراوح في سيره ، في شعاب الجبال ، ما بين انقضاض صاعق ، ومرٍّ سهلٍ مُتَهادٍ :

٢٨ – غدا طاوياً يعارضُ الريحَ هافِياً ... يَخوتُ بأذنابِ الشِّعابِ ويَعْسِلُ

وعندما يمتنع عليه الطعام يدعو نظائره من بني جنسه ، أعني الذئاب الضامرة الجائعة ، فتستجيب له وتأتيه بأفواه مفتوحة تشبه شقوق العصي ، كريهة المنظر كالحته ، يقول :

٢٩ – فلمَّا لواهُ القوتُ مِنْ حيثُ أمَّهُ ... دَعَا فأجَابَتْهُ نَظَائرُ نُحَّلُ

٣٠ – مُهَلَّلَةٌ شِيْبُ الوُجُوهِ كأنَّها ... قِداحٌ بأيْدِيْ يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

٣١ – أو الخشرمُ المبعوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ ... مَحابِيْضُ أرادهُنَّ سامٍ مُعَسِّلُ

٣٢ – مُهَرَّتَةٌ فُوْهٌ كأنَّ شُدُوْقَها ... شُقوقُ العِصِيِّ كالحاتٌ وبُسَّلُ

٣٣ – فَضَجَّ وضجَّتْ بالبَراح وكأنَّها ... وإيَّاهُ ... فوقَ علياءَ ثُكَّلُ

٣٤ – وأغْضَى وأغْضَتْ واتسى واتَّستْ بهِ ... مَرامِيْلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

٣٥ – شكا وشكتْ ثم ارعوى بعدُ وارْعَوَتْ ... ولَلْصَّبْرُ إنْ لم يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ

٣٥ – شكا وشكتْ ثم ارعوى بعدُ وارْعَوَتْ وللصَّبْرُ إنْ لم يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ

٣٦ – وفاءَ وفاءَتْ بادراتٍ وكلُّها على نَكَظٍ مِمَّا يُكاتِمُ مُجْمِلُ

والملاحظ أنّ الشاعر يسبغ على ذئابه صفات النحول والشيب ، ويشبهها بقداح الميسر مرة ، وبذكر النحل مرة أخرى (الخشرم المبعوث) ، في استطرادٍ طويل يُعَدُّ ميزةً من مميزات التشبيه الجاهلي . وهو تشبيه مستمد من معطيات البيئة آنذاك ، وهي بيئة فقيرة محدودة ضحلة ، تبدو علائق التشبيه بين أشيائها ، في الشعر ، غير مقنعة في أحيان كثيرة ، فالذئاب كأقداح الميسر ، وهي أيضاً كذَكَر النحل ، ويبدو أن وجه الشبه هو النحول والاضطراب . ولكن الشاعر ما أنْ يفرغ من هذين التشبيهين حتى يعود إلى الذئاب، ليصفها بالكلوح والعبوس ، إرهاصاً بما ستُلاقيه مع ابن جلدتها : الذئب الأول الجائع ، فهذا الذئب يعوي ويستعوي في أرض الله الواسعة ، فتشاركه الذئاب بمثل صَوته العالي الحزين ، لتبدو معه مثل نساء نوائح ترفع أصواتها بالبكاء فوق تلّة عالية . ثم يستغضيها الذئب، فتغضي ، أي يطلب منها الكفّ عن العواء ، فتكفّ ، رغم قلّة الزاد أو انعدامه .

وتتكرر الصورة مرة ثانية ، فهو يشكو ، فتشتكي ، ثم يكفّ عن الشكوى ، فتكفّ ، وذلك في فضاء حالة مأسوية مريرة ، لأنّ الذئاب ترغم على الصبر بعد الخيبة . ويسترجع الذئب صحبته إلى ما كانت عليه ، فترجع ، وسياط الجوع تلهب أجوافها ، ولكنها تتجمّل، مع ذلك ، بالصبر والصمت :

٣٦ – وفاءَ وفاءَتْ بادراتٍ وكلُّها على نَكَظٍ مِمَّا يُكاتِمُ مُجْمِلُ

والأبيات التي تقدمته ، كما تجري فيها أحاسيس بشرية تتمثل بالتعاطف والمشاركة والصبر والتجمل . وإذا ما تخيل المرء تلك الذئاب البائسة، وهي تغمض جفونها – كما يشرح الزمخشري عبارة (أغضى وأغضت) – فإنه يشعر بتعاطف قوي مع هذه الحيوانات العجماء الجائعة ، فالخيبة قاسية على الإنسان والحيوان معا. ولم تكن هذه الخيبة للذئاب فقط ، بل إني لأراها انعكاسا لخيبة الشاعر من مجتمعه ، ومن أهله ، فقد خاب منه في البدء ، فتسللت خيبته تلك إلى ثنايا لوحة الذئاب . ومما يوحد بين الخيبتين علاقة التشابه ما بين الصعاليك البائسين من جهة ، والذئاب المهزومة في مسعاها للحصول على الطعام من جهة ثانية . وتأمل الأفعال المتجانسة ، صوتيا ودلاليا ، في هذا المقطع من القصيدة ، يفضي إلى استنتاج بأن الإحساس كان متماثلا ما بين الذئب والذئاب ، كما هو متشابه ما بين الصعاليك والذئاب ، أيضا ، فكلا الطرفين في الجماعة الأولى يفعل الفعل ذاته ، كلاهما يضج وتضج ، ويغضي وتغضي ، ويتسي وتتسي ، ويشكو فتشكو ، ويرعوي فترعوي ، ثم يفيء فتفيء ...

والذي يبدو لي أن جماعة الذئاب تحمل وجهين من الشبه ، أو توحي بمعنيين اثنين ، فهي من جهة تقف معادلا لجماعة الصعاليك ، ومن جهة ثانية تقوم بتقديم بديل عن مجتمع الشنفرى ، وتمثل نموذجا يزجيه الشاعر للعبرة والتمثل . فهذه الكائنات الحية تجمعها وحدة المصير ، والمشاركة الحقة ، والتعاطف الحميم ، فما أجدر أهل الشاعر بأن يتمثلوا بذلك ، ويهجروا ما قابلوا به الشاعر من نبذ ونفور ونفي ، وهي الأمور التي اضطرته لهجرهم ، وهو هجر لقوانينهم وأعرافهم ، أكثر مما هو هجر لروح الجماعة ، إنه هجر

لقوانينهم وأعرافهم ، أكثرُ مما هو هجر لروح الجماعة ، إنــه هَجــرٌ ينطوي على سَعْيٍ لتحقيق الذات، وإيجاد البديل ، حتى وإنْ كان مِــنْ بيئة الحيوان، ومن الطبيعة الصادقة غير المُزَيَّفة . وفي موقف الشــاعر هذا اقتراب من معنى (الرومنسية) ، ولكنها رومنسية تمجّد الإنســان في فطرته الأولى ، وتمجّد الحــرية التي تــتراءى في بــراءة الحيــوان وفطرته - (وانظر : كلام البدايات ص ٩٤ — ٩٥) .

إن لوحة الذئاب ، من زاوية أخرى ، لوحة تنتمــي إلى أدب الذئب في تاريخنا الأدبي ، فَقَدْ تحدَّث عن الذئب شعراء كثيرون غــير الشنفرى ، منهم امرؤ القيس ، والمُرقّش الأكبر ، وكعب بن زهــير ، وحميد بن ثور الهلالي ، والفرزدق ، والبحتري ، والشريف الرضي .

وكان الذئب في أشعار هؤلاء جميعاً ذئبــاً جائعــاً ، لم تُلَــبَّ حاجته سوى في شعر المرقّش الأكبر ، وقد قال فيــه امــرؤ القيــس (ديوانه ص ٣٧٢) :

وواد كَجَــوْف العــيْر قَفْــر قَطَعْتُــهُ ... بِهِ الذئــبُ يعــوي كــالخليع المُعَيَّــلِ
فقُلْــتُ لــه لَمّــا عَــوَى إنَّ شــأنَنا ... قليلُ الغــنى ، إنْ كُنْــتَ لَمّــا تَمــوَّلِ
كلانــا إذا مــا نــال شــيئاً أفاتَــهُ ... ومَنْ يحترثْ حَرْثِي وحرثَــكَ يَــهْزِلِ

وقال حميد بن ثور (ديوانه ص ١٠٣) :

طَوَى البَطْــنَ إلاّ مِــنْ مَصــيرٍ يَبُلُّــهُ ... دمُ الجوفِ أو سُؤْرٌ مِنَ الحَوْضِ نــاقِعُ

فالذئب جائع أبداً ، والجوع داؤه الدائم . وإذا دَقَّقنا أكــثر وجدنا أوْجُهَ شَبَهٍ كثيرةً ما بين الشنفرى والذئب ، الجوع واحد منها، وليس الوحيد ، فالشنفرى والذئب كلاهما نحيل ، وكلاهمــا يمتــهن الغارة ، وكلاهما حذر . وقد عرف عن الذئب حذره الشديد ، فــهو ينام بعين واحدة ، يقول حميد في ذلك (ديوانه ص ١٠٥) :

ينام بإحدى مُقلتيهِ ويتقي بأخرى الأعادي، فهو يقظانُ هاجعُ

والذئب أيضاً تتهاداهُ التنائف ، وكذلك الشنفرى الذي قطع خَرْقاً كظَهْر الترْس ، فألْحَقَ أوّله بآخره ، وجَابَـهُ مـن أطرافه إلى أطرافه... وفي عبارة (تماداه التنائف) أو (تتهاداه) مجاز جميل يُذكّر بمجاز الشاعر حين قال : (دعسْتُ على غَطْشٍ وبَغش)، فهو يحثّ الخيال ليتصوَّر الصحارى وقد آلتْ إلى كائنات حيّة، وارتدت حسّاً إنسانياً، وصار لها أيدٍ قادرة على الفعل والحركة . فتُقدّم يدا هذه البيداء الذئبَ إلى يدي تلك البيداء ، ولكنّهما يدان ممسوستان بالقحل والقحط ، وهما آيلتان إلى جوع وخيبة ونواح ... وهذا هو مصير الشاعر في الحياة ، فالذئب ، أو قل الذئاب والصعاليك معاً ، إذ يجابه كلّ منهم مصيراً أسود قاتماً، يعود وأحشاؤه تتقلقل كأقداح الميسر. ولكن نداء الحياة هنا وهناك ، عند الذئب وعند الشنفرى ، طغى على نداء الجوع والهلاك، وأماته أو قهره ، بدلاً من أن يموت أو يُقْهَر ، ألم يقلِ الشنفرى في موضع آخر من اللامية :

١٤ – وأغدو خَميصَ البطن لا يستفزّني إلا الزادَ حِرْصٌ أو فؤادٌ مُوَكّلُ ؟

ثم قال في موضع آخر بعد هذا البيت :

٢٢ – أُديمُ مِطالَ الجوع حتّى أُميتَهُ وأضربُ عن الذكْرِ صَفْحاً فأُذْهَلُ

وقال في موضع ثالث ، وبعد لوحة الذئاب الجائعة ، يزهو بقدرته على الاحتمال :

٥١ – فإني لَمَوْلَى الصبر أجْتابُ بَزَّهُ على مثل قلْب السِّمْع والحزْمَ أفْعَلُ

وإذا كان الشاعر قد بدأ لوحة الذئاب بلفظة (وأغدو على...)

في البيت (٢٧) فقد مهد في البيت (١٤) بقوله (وأغدو...) وهكذا فإنّ المطالع تتجاوب ، والقوافي تتجاذب ، فقد مَهَّدَ الشاعر للوحة الذئاب الناحلة الصابرة ببيتين قبلها . ثم ذكر جوعه وصبره في بيت ثالثٍ بعدها ... وفي اللوحة ذاتها يذكر (القداح) التي هي أعواد من خشب ، ثم يُرجِّع صدى هذه العيدان ، أو يعيد أطيافها ، حين يذكر مشتار العسل الذي يسمو إلى طلب العسل ليجنيه ، فيطرد النحل بالعصي ، ثم يعود ويشبه أفواه الذئاب بشقوق العصي . وذلك كلُّه دالٌ على أن الشاعر مسكون بمفهوم النحول ، وهاجس النحافة ، فالعصي هي الشيء الناحل النحيف الماثل أمامه ، لذا فالذئاب كقداح الميسر ، والنحل يطرد بعصا المعسّل، وأشداق الذئاب كشقوق العصي ...

أما اللوحة الثانية التي شكلت رقعة عريضة وناصعة في سجّادة النص ، فهي ، كما قدَّمنا ، لوحة القطا . وفيها قَرَضَ الشاعر ستَّة أبيات قال فيها :

٣٧ – وتَشْرَبُ أسْآري القطا الكُدْرُ بَعْدَما ... سَرَتْ قَرَباً أحناؤها تتَصَلْصَلُ
٣٨ – هَمَمْتُ وهَمَّتْ وابْتَدَرْنا وأسْدَلَتْ ... وشَمَّرَ مَنّي فارطٌ مُتَمَهِّلُ
٣٩ – فولّيْتُ عنها وهي تكبو لِعُقْرِهِ ... يباشِرُهُ منها ذُقونٌ وحَوْصَلُ
٤٠ – كأنَّ وغاها حُجْرَتَيْهِ وحَوْلَهُ ... أضاميمُ مِنْ سفْرِ القبائلِ ،نُزَّلُ
٤١ – تَوافَيْنَ من شتّى إليه فضَمَّها ... كما ضَمَّ أذوادَ الأصاريمِ مَنْهَلُ
٤٢ – فعَبَّت غِشاشاً ثم مرتْ كأنّها ... مع الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أحاظَةَ مُجْفِلُ

وكما كانت الذئاب قطعاناً قطعاناً ، كانت القطا أسراباً أسراباً . والجامع بين القطعان والأسراب هو شكل الجماعة التي تهفو

روح الشاعر إلى الاندماج فيها. وإنْ نفرت منها فهي لا تنفر إلى لتعود من جديد ، فهي تنفر من شكْلٍ ، لتؤوب إلى شكل آخر ، فالقطا هنا يشبه اضاميم (من سفر القبائل) ويشبه جماعة الإبل ، ويضارع ركباً من قبيلة أُحاظة ... ويَتبدّى التشاكل بين لوحتَي الذئاب والقطا في أن الذئاب كانت جائعة ، أما القطا فكانت عِطاشاً. ولكن شيئاً حدث هنا في علاقة الشاعر بهذه الأسراب المتهافتة على الماء ، وهو سَبْقه لها ، وشربه من أوّل الماء ، وتركه سُؤْرَ الماء لها ، فهو سبّاق ومحقق لأغراضه في مباراته مع القطا . وهذا التحقق يوفّر توازناً وتعادلاً مع الخيبة التي خلّفها ارعواء الذئاب ، مع صاحبها ، وعودتها خائبة تطوي كشوحها على جوعها – (ولا ننسى أن الذئب شبيه الشاعر) – فخيبة الذئاب من الطعام تشابه خيبة القطا من شرب صفو الماء . ويقوّي أثرَ هذه الخيبة قول الشاعر إنّ الذئاب كأقداح الميسر التي تتقلقل . وقوله إن أحناء القطا راحت من العطش تتصلصل، فبين (التقلقل) و(التصلصل) صِلةٌ إيقاعية ودلالية قوية ، توحّد أثر الصورتين في نفس المتلقّي وتقويه ... ولكن ، والحق يقال ، غاب عن لوحة القطا شعور التجاوب والتجاذب ما بين الشاعر والطير، في الوقت الذي كان شعور التعاطف والتراحم يشب من بين ثنايا لوحة الذئاب ، الأمر الذي يؤكّد من زاوية أخرى ، أنّ النص كان يناوح ما بين خَيْبة وانتشاء ، وجوع وري، وحضور وغياب ، ونفي وانتماء ... بيد أن ذكْر القطا يوحي بشيء آخر ، هو معنى الاهتداء . فقد قيل في المثل (أهْدَى من قطاة) . وفي اهتداء الشاعر إلى منهل الماء قبل القطا ، إشارة إلى تفوّقه في معرفة الأشياء والاهتداء إليها .

وهذا مِمّا يتجاوب مع زعم الشاعر بأنه لن يتحيَّر في الظلام الدامس ، وأنَّه لن يضيع في فجاج الأرض لأنه بنور العقل يهتدي .

ومن المظاهر الأسلوبية في لوحة القطا ، التي تذكّر ، بنظائرها في لوحة الذئاب ، قول الشاعر (هَمَمْتُ وهمّتْ ، وابتدَرْنا وأسْدَلَتْ) فهذا أداء لغوي يذكّرنا بما سبق أن قاله الشاعر في اللوحة الأولى : (فضجَّ وضجَّتْ) و(أغضَى وأغضتْ) و(اتّسى واتّست به) و(شكا وشكتْ) و(ارعوى وارعوتْ) و(فاء وفاءت). فالشاعر لا يريد أن يغادر رقعة تعبيرية حاكها من قبل ، ولا أن يترك لوناً من ألوان أدائه الشعري ، بل نجده يتخلّى عنه قليلاً ، ثم يعيد بعضاً منه بعدَ قليل. وهو يفعل الشيء ذاته في البيت (٦٢) حيث يقول :

٦٢ – ويَوم مِنَ الشِّعْرى يَذوبُ لُعابُهُ ... أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

فقد كرر في هذا البيت لفظة الأفاعي التي كان قد ذكرها في البيت (٥٠) بقوله :

٥٠ – فإمّا تريني كابنةِ الرمل ضاحِياً ... على رقّةٍ أحْفَى ولا أتَنَعَّلُ

تماماً كما فعل في ذكر القطاة في البيت (٦٠) حين قال :

٦٠ – فلم يكُ إلاّ نَبأةٌ ثمّ هَوَّمَتْ ... فقُلْنا : قطاةٌ ريعَ أمْ ريعَ أجْدَلُ

وكان في رسم لوحة القطا العطشان ، في الأبيات (٣٧ – ٤٢) . وهذا كله يؤكد أن الشاعر قلّما يذكر شيئاً أولاً، ولا يُذكّر به ثانياً ، ولكن مع اختلاف في طول الوقْفَةِ هنا أو هناك ، أو في طريقة التناول ، أو في طيف الصورة ، الذي يريدُنا أن نراه من خلال وجْهٍ من وجوهها المتعددة .

(٤)

ولكنّ الشعرَ شكلٌ ومضمونٌ ، ومَبْنَى ، ومَعْـنى ، ولم يشـأ الشاعر ، أو هكذا بدا لنا ، أن يتفطّن إلى واحدٍ من طرفي المعادلـة ، ويغفل عن الثاني ، ولم يستعمل شَفْرةً واحدة من شفرتَي المقـص في صنعته الشعرية ، فهذا مِمّا لا يُسْتطاع . فكما عثرنا على صـلة مـا بين لفظة (تَمَلْمَل) ولفظة (تَصَلْصَـل). وكلتاهمـا وفـاق صيغـة (تفعلل)، فإننا نعثر على صلات أخرى بين قوافي القصيدة . فقد كرّر الشاعر ما وزنه (أَفْعَل) كثيراً ، ومن ذلك : (أَمْيَل) و(أَبْسَل) و(أعـزل) و(أطْحَل) و(أجْمَل) و(أطْوَل) و(أَوَّل) و(أَثْقَـل) و(أَلْيَـل) و(أجْـدَل) و(أعْقَل). ومجيء اثني عشر لفظاً على وزن (أَفْعَل) في ختام الأبيـات ، يكشف عن نزعةٍ للتفوّق ، وعن رغبة في أن يكـون شـاعرنا هـو (الأفضَل والأعْقَل والأبْسَل والأطْوَل) ... من بين قومه .وهذا يـدلُ على مَنْزع نفسي كان يخامر الشاعر ، ويقبع في أعماقـه ، فيظـهر عفواً، أو قصداً ، في لغته وألفاظه وأبنية قصيدته . وذلك في الوقـت الذي يُوفّر للنص لوناً من ألوان الإيقاع والموسيقا التي سنقف عندهـا الآن .

فإذا دَقّقنا النظر في أبيات (اللامية) من جديد ، وجدْنا مـن أسرار الجودة فيها أن الشاعر لم يكن يبني صرحه المعمـاري بـألوان وأشكال وخطوط ورقع فحسب ، بل كان يتخير أحجاره بعنايـة ، وعنيت بأحجاره (ألفاظه) ببعديها : الصوتي والدلالي معاً ، فقد حرص الشنفرى على اتقان فنّ الإيقاع ، وموّج تيـارات مياهـه بموجـات لاءمت غرضه في كل بيت ، ومراده منه ، فالشاعر حين يقول :

أُدِيمُ مِطَــالَ الْجُــوْعِ حَتَّــى أُمِيتَــه وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحَــاً فَــأُذْهَلُ

يوحي لنا من خلال ألف (مِطال) بطول صبره وعُمْق معاناته، حتَّى إذا جاءت الشدّة في (حتّى) ، وتبعتها التاء المفتوحة المعقوبة بهمزة مضمونة في (أُمِيتَه) أحْسَسْنا بخلاص الشاعر من تلك المعاناة ، وخروجه منها ظافراً . فموت الجوع الذي أوحت به كسرةُ الميم القوية في (أُمِيتَه) قد وقع بعد معاندة ومِطال . وكذلك كان الذهول عنه الذي تطلب تركيزاً شديداً على غيره . والمعروف أن التركيز يحتاج إلى سكينة ، لذا حكت سكونات (الضاد) و(النون) و(الذال) و(الكاف) و(الفاء) و(الذال) في عجز البيت الوقفات النفسية ، وحالات التركيز ، التي كان الشاعر يذهل فيها عن الجوع ، كما صار حَبْسُ النفس مع هذه السَّكَنات ، ما كان يُخالج الشاعر من كَبْت وصَبْر ، وضَرْب عَن الذِّكْر ، إلى أنْ ظفر بالنجاح في قَهْر الجوع ، وقَتْل الطوى .

ويمكن أن نقف عند هذا البَيت لنرى مدى تناغم إيقاعه مع معناه :

وأغدو على الْقُوْتِ الزّهِيْدِ كَمَا غَــدَا أَزَلُّ تَــهاداهُ التَّنَــائِفُ أَطْحَــلُ

فالواو بعدَ الدال في (أغـدو) تتجاوب مع الواو في (القوت)، وتشيان باستمرار الشاعر على حالة العوز والفاقة . أما الياء بعد الهاء في (الزهيد) فتأتي لتعمّق الإحساس بقلّة الطعام وندرته ، وكذلك فإن كَسْرَةَ (التاء) في (القوت) ، وكسرة الهاء في (الزهيد) تقويان الشعور بقسوة قلّة القوت . وإذا انتقلنا إلى الشطر الثاني استوقفتنا فيه كلمة (تهاداه) ، فتتابع حرفي الهاء والألف فيها ، مع

فواصل بينهما ، يكاد يوحي بتَدَاوُلِ الصحاري لذلك الذئب الأغبر ، ويعمّق ذلك جَرْس التاء في (التنائف) الذي جاء ليرجع جَرْس التاء في (تماداه) .

ولْنَتَلَبَّثْ قليلاً عند إيقاعات البيت (٣٨) وأنغامه ، فالشاعر يقول فيه :

هَمَمتُ وهمّتْ وابتدَرْنا وأسْدَلَتْ   وشَمَّرَ مِني فارطٌ متمهّلُ

فها هنا إيقاعات تحكي مباراة الشاعر للقطا التي راح يسابقها على شرب الماء ، فيسبقها ، فقد عزم وتحفّزَ هو ، وعزمت وتحفّزتْ هي ، ولكنّه بزّها ، وسبقها ، وتركها تشرب بقايا ما عافه من الماء . وقد كوّنت نغمات التاءات الواردة في الأفعال الأربعة، في صدر البيت ، قاسماً مشتركاً بين الأفعال ، كما كان السياق قاسماً مشتركاً بين الشاعر والقطا ... ومن جميل الأشياء أن يُرَجَّع الجرْس المتشابه في الطاء والتاء الواردتين في (فارِط) و(مُتمهِّل) في عجز البيت.

وقد زاد من إحساسنا بالمشاركة بالتوتّر الواقع بين صاحبنا والقطا ، تكرار الفعل الدال على (الهمّة) : (هَمَمْتُ) و(هَمّتْ) . وعمّق شعورنا بالعراك على الماء قوله (ابتدرنا وأسدلت) . وقد حذف الشاعر ما الذي أسدلته القطا ، حتّى إذا جاء البيت الثاني كشف لنا عنه ، وهو (الذقون) و(الحَوْصل) . فكأنَّ تأخير المفعول به للفعل (أسْدَلَتْ) ، في المآل الأخير ، حكاية لتأخّر القطا عن الشاعر في ورد الماء ، وتخلّفها عنه ، وذلك لأن البنية اللغوية أحياناً ، تشاكل البنية الدلالية وتشابهها .

وحديث الشاعر عن الغارة الليلية التي قام بها يجسِّد بجرْسِ ألفاظه وتموّج إيقاعاته فِعْل الهجمة ، حتّى لنكاد نشعر بها تقفز من بين ألفاظ الأبيات : فـ (الغَطْش) و(البَغْش) لفظان تكرر فيهما صوتان هما (الغين) و(الشين) ، بفاصل مختلف ، جعلنا نحسّ بدعس قدمي الشاعر على الظلمة والمطر . وفي هذا البيت جرى تحويل لِطبائع الأشياء – كما ذكرنا – فالظلمة لا تداس ، ولكن جرأة الشاعر تنتهك الصعب وتدوسه . وكما هزّ أقدامه هيبة المطر ، هزأ من هطوله ، فتدوسه وتهينه ، وتسيطر عليه ، إرهاصاً بسيطرة صاحبها وظفره في الغارة ... وإنّا لنشعر ، من خلال جَرْس أبيات الغارة بالمناخ الداخلي والخارجي المحيط بالشاعر ، إنه جوع عميق في الجوى، يكوي كما يكوي حرّ النار ، وبَردٌ قارس في الخلاء ، يعضّ جسد الشاعر ، ورعدةٌ تقضقض عظامه ، فتصطك أسنانه ، وبعد أن اصطكت الأسنان ، اصطكت الأصوات في البنية الشعرية ، فكوّنت معادلاً إيقاعياً للمعنى نقلَه إلى السامع . ولْنُصْغِ إلى قول الشاعر :

دعسْتُ على غَطْش وبَغْش وصُحْبتي ... سُعارٌ وإرزيزٌ ووَجْرٌ وأفْكَلُ

فكلمة (الإرزيز) في عجز البيت ، باحتوائها على جرس الزاي مرتين ، تُضارع بأصواتها هزيم الرعد ، وتجسّده خير تجسيد ، وهي ، من هذه الزاوية ، تشبه الألفاظ التي تحكي أصوات الطبيعة بجرسها ، كقولنا في صوت الماء (خرير) ، وفي صوت الورق (حفيف) ، وفي صوت الحيّة (فحيح) ، وفي صوت الحصان (صهيل) ... إلخ .

ولا ننسى أن نُشير إلى أنّ الشاعر رجَّع جَرْسَي العين والسين في (دَعَسْتُ) اللتين افتتح بهما صدرَ البيت، رجّعهما ، بتعبير

التتابع بينهما ، في كلمة (سُعار) ، التي بدأ بها عجز البيت نفســـه ، فوفّر بذلك قراراً وجواباً موسيقيين جميلين . وكذلك جعل تردّد نغـم الراءات الثلاث في عجز البيت يقــوي وقع معاني كلماتــه الأربــع الدالة على الجوع والبرد والخوف والارتعاش .

وكثيرة هي الأمثلة على هذه السِّمَةِ الموسيقية الجميلة المُمثّلـة برنين الحروف وجَرْس الأصوات . ويطول بنا الحديث إذا شــئنا أنْ نُحلّل كلَّ الأبيات التي اكتنــزها ، لهذا ندعها الآن ، لنلفت النظــر إلى هذا النموذج الإيقاعي في كل عجز من عجزي البيتين التاليين :

٥٩ – فقالوا : لقدْ هَرّت بليل كلابُنـا فقُلْنا : أذئبٌ عَـسّ أمْ عَـسّ فُرْعُـلُ

٦٠ – فلـمْ يـكُ إلا نَبْـأَةٌ هَوَّمَـتْ فقُلْنا : قَطـاةٌ رِيْـعَ أمْ رِيـعَ أجْـدَلُ

فهذه الحوارية المصطنعة بين فريق من قوم ، وفريق آخـــر ، جعلت الشاعر نفسه يتكلم باسمهم ، (فقالوا ..، فقلنا) تمثّـل حـيرةَ الناس عند حلول الغارة ، وتَوَهُّمَهم وتخبُّطهم في عدم معرفة من القادم: أذئب هو أم ضبْع ؟ وذلك بعد أنْ نَبحت كلاب القوم . ولكن هـــذه الكــلاب ما إنْ تهدأ وتنام ، حتى يَتغيَّرَ وَهْمُ النـــاس ، ولكــن لا إلى صواب ، بل إلى خطأ وخَلطٍ أيضاً، فيظنون أن المسألة هي قطاة خــافت فطارت ، أو صقْر ذُعِرَ فَفَرَّ ! وقد جعل الشاعر فعْلَ الكلاب مُتجانســاً صوتياً وإيقاعياً ، فهي (هَرّتْ) ثم (هَوَّمتْ) .. وكذلك لوّن إيقاعــــه في عَجزَي البَيْتين بالتساؤل الدالّ على الغبـــاء ، فـــالقوم قـــالوا باســـم الشنفرى: إنَّ الجَلَبَةَ سببُها ذئبٌ يســـيرُ ليـــلاً أو ضَبْـــع، ثم غـــيروا اجتهادَهم ، فقالوا : بل ذُعْرُ قطاة ، أو رعْب صَقْر .. والتشاكُل مـــا بين (عَسَّ) و(رِيْعَ) واضحٌ في العَجزَيْن، من خلال عودة صوت العــين

من أول الكلمة الأولى إلى آخر الكلمة الثانية . والواضح أن العين قد تكررت ثلاث مرات في عجز البيت الأول، ومرتين في عجز الثاني . وكانت (أم) تفصل ما بين أصواتها الثلاثة أولا، ثم بين صوتيهما التاليين ثانيا . وهذا وفر تشابها إيقاعيا وصوتيا جميلا في البنية الشعرية. وقد شكلت (أم) الفاصلة بين جزأي الاستفهام جسرا لنقل السؤال والحيرة في الوقت ذاته . فهي جسر أحكم العلاقة ما بين طرفي السؤال ، كما أحكم التعبير عن حيرة القوم المغزوين . ولعل هذا التموج الإيقاعي الرائع ، وهذا التنغيم الصوتي الموفق ، يقومان دليلين على حذق دقائق الصنعة الشعرية التي ربما كانت وراء عناية القدماء بهذه القصيدة ، وإحلالها محلها اللائق بين أوابد الشعر العربي القديم .

وننهي الكلام عن مزايا (اللامية) الأبرز بالإشارة إلى جزالة ألفاظها ، ووحشة الكثير منها، فقد ضارعت غرابة بعجم الشاعر في (لاميته) غربته عن مجتمعه ونفوره منه ، ولكنها دللت في الوقت نفسه على قدرته على ارتياد أبعد الآماد في بحار اللغة كما كان يرتاد في بحران الحياة أبعد الأماكن وأوعر الصحاري. ولكن الشاعر كما لم يضع في شعاب الحياة ومساربها ، لم يضع في شعاب الشعر ومساربه، وكيف له أن يضيع ، وهو الذي عول كثيرا على ألفاظ تدل على الهداية والنور والضوء ، أو توحي بها ، فصور الضوء والنور والهداية واضحة في اللامية . فهو لا يجد ضيقا في السرى ، والعقل هاديه ، وهو ليس بمحيار الظلام ، وهو يسبق القطا إلى الماء ، ويشبه الحية ، والقطاة والحية كلتاهما لديها من الهداية والحكمة ما لديها ، والشاعر لا تزدهي الأجهال حلمه ... إلخ ، فاللامية إذن ، إضافة

لكونها نشيد شاعر أبي وفارس ، أُبْعِد عن قومه ظُلْماً وعدواناً ، لسواد بشرته ، هي صنعة شاعر بارع يعرف أين يضع قَومَه في ساحة القريض ، فقد كان يتخيّر ألفاظاً لصرحه المعماري بذوق وتدبُّر ، فتأتي منحوتةً ، موقّعةً مسوَّاةً ملساء ، أو نافرةً خشنةً وحشية ، لتنزل في مكانها المخصَّص دون تقلقل أو نشاز ، وإنْ كان ثمة نشاز، فهو مقصود لذاته ، ليؤدي غرض التعبير عن نشاز الحياة، أو ردّ الشاعر عليها. وقد برزت هذه المسألة بوضوح في قوافي القصيدة، فالقوافي (ولا أقصد بها المعنى العروضي المُقَيَّد المعروف) لم تكن في موضع اضطرار ، بل كانت، في الأغلب الأعم ، واقعة في مواقعها الصحيحة، وكانت أوائل الأبيات أو أواسطها ترشّح للقافية فنتوقعها كيف تكون، فتكون كما نتوقّع ، وتأتي لتكمل الموسيقا الداخلية للبيت ، التي وقفْنا عندها قبل قليل . ومن أمثلة الألفاظ التي جاءت في ثنايا البيت ورشحت لقافية قول الشاعر :

(وكلُّ أبيٍّ باسلٌ ... غير أبي أبْسَلُ)

وقوله أيضاً :

(.. ولم أكنْ بأعْجَلهمْ ... إذ أجْشَعُ القومِ أعْجَلُ)

وقوله أيضاً :

(.. عَنْ تفضُّل .. وكان الأفْضلَ المُتفضّلُ)

وقوله :

(.. هُدَى الهَوْجلِ العسّيْفِ .. يَهْماء هَوْجَلُ)

ومن أشكال الإيقاع أيضاً لجوء الشاعر إلى الطباق

المعنوي ، أو الترادف اللفظي ، ما بين قافية البيت ، وكلمة أخرى سبقتها ، ومن ذلك مثلاً : (يعلو ويسفل) ، و(تُرنّ وتُعْـول) و(قـادحٌ ومُفلّلُ) ، و(تُغار وتُفتَلُ) ، و(يخوتُ ويَعْسلُ) ، و(كالحـات وبُسَّـلُ) ، و(ذقوناً وحوصلُ) ، و(من تحيتٍ ومن عَـلُ) ، و(أخفـي وأتنعَّـلُ) ، و(مسؤولٌ وآخرُ يسألُ) ، و(أذئبٌ عَسَّى أمْ عَسَّ فُرعَلُ) و((قطاةٌ رِيْـعَ أمْ ريعَ أجْدَلُ) وقد تعانق هذا التشاكل المعنوي والموسيقي مع إيقاعـات داخلية في مجرى البيت فشكل (سمفونية) حلوة الإيقاع والنغم والأثر.

(٥)

بيد أن بعض الأبيات لم تكن لتحفل بألفاظ غريبة تُؤلّفـها في نسيجها ، فتغيب الحاجة إلى معجم يشرح ، أو قاموس يُفسِّر . وكأني بالشاعر هنا قد غَيَّر جوادَه اللغوي مُؤْثِراً السهولة على الوعـورة ... ومن يدري فربما كان شعراء آخر ، أو رواة آخرون لشعر الشنفرى ، قد تدخّلوا في هذا النص ، فجاؤوا من عندهم بما هو سهل مفـهوم، ونحلوه الشنفرى . وهذا ما جعلناه أحد الاحتمالات في معالجتنا لنحل اللامية في كتابنا : " إضاءات في النقـد الأدبي ص ص ٥١ — ٧٤) . ولا نرغب بتكراره هنا .

ولم ندع الحديث عن نحل اللامية هنا فقط، بل وَدَعْنا ، ونحـن واعون لذلك ، أقساماً من أحاديث أخرى يمكن أنْ تقـال في هـذه القصيدة الدسمة ، أمثال وحدة موضوعها ، وخلوصها من أيّ شـكل من أشكال مقدمات القصائد الجاهلية ، كـالأطلال ، والنسـيب ، والطيف ، والبكاء على الشباب والفروسـية ... ، وغيرهـا وعـدم

الحرص على التصريع في المطلع ، والظاهرة القصصية فيها المتمثلة في حديث الغارة الليلة ، وفي لوحة الذئاب ، ولوحة القطا ، وظاهرة الاعتراض والفصل في البنية التعبيرية ، وظاهرة الحذف الذي وقع في غير مكان من جُمَلها الشعرية ، كما في بيت الشنفرى :

٦١ – فإنْ يكُ من جنٍّ لأبرحُ طارقاً وإن يكُ إنساناً ماهـا الإنْـسُ تَفْعَلُ

فاللام في (لأبرحُ) جوابٌ لقسم محذوف ، (أي والله لأبرح) ، وظاهرة التقديم والتأخير في عبارالها وأشطارها ، ووفرة الأفعال المُنتهية بتاء الفاعل المتحركة ، والضمائر الدّالة على (أنا) المتكلم في النص مما ينسجم مع (أنا) الشاعر المُتَفَجّة ، ومع فخره الشخصي العارم ، وقد وردت الأمثلة الدالة على هذه الحالة في (٣٥) بيتاً . وفي هذا أيضاً تناظر مع ما قوبل به الشاعر من إهمال وتغريب وتهميش . وكذلك كثرة التشابيه الواردة في النص . وقد بلغت (١٧) تشبيهاً ، احتوها الأبيات : (١٣ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٧ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩) .

وقد عَزَفْتُ عن هذه التفصيلات لأني لم أشأ تكرار ما قاله الآخرون ، ولأن همي الرئيس قد تركّز حول شيئين اثنين هما : أولاً = بنية النص الجمالية العميقة والدالة . وثانياً = موسيقا النص وتموّجه غير المنفصلين عن معانيه ، بل المندغمين فيها اندماغاً قوياً وعميقاً معاً. وهاتان لم يعن بهما ، لسوء الحظ ، نُقّادنا القدامى ، ولا شرّاح شعرنا الجاهلي العناية الكافية ، فكان لابد لنا من أن نفتح عيوننا – وهي عيون القرن العشرين – على هاتين الظاهرتين . وفي هذا كله

تأكيد لكون نصّ ثريّ كلامية العرب قابلٌ لأن يُعاد النظرُ في درسِهِ وتحليله، لا وفق معايير القدماء ، بل في ضوء معايير حديثة ، فنحن مهما أكبرنا الأجداد وأجللنا إنجازاتهم ، لا مناص لنا من أن نكون أبناء عصرنا ، وأبناء قرننا – قرن النقد الأدبي ، حسب قول الناقد الأمريكي : (ريتشارد رورتي) المتقدّم ذكره في مطلع هذه الدراسة .



المصادر والمراجع

أ – المصادر :

١ – ابن زاكور الفاسي : تفريج الكروب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب ، تحقيق د. علي إبراهيم الكردي ، دار سعد الدين ، دمشق ١٤١٦هـ / ١٩٩٥م .

٢ – امرؤ القيس : ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل ، دار المعارف بمصر ، ط٣ : ١٩٦٩م .

٣ – بشر بن أبي حازم الأسدي : ديوانه ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ط٢ ، ١٩٧٣م .

٤ – التبريزي : شرح اختيارات المفضّل الضّبي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دمشق ١٩٧٢م .

٥ – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ط٢ / ١٩٦٦م .

٦ – حميد بن ثور الهلالي : ديوانه ، تحقيق عبدالعزيز الميمني ، القاهرة ١٩٥١م .

٧ – الزمخشري : أعجب العجيب في شرح لامية العرب ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ١٣٠٠هـ .

٨ – الزوزني : شرح المعلقات السبع ، تحقيق محمد علي حمد الله ، دمشق ١٩٦٣م .

٩ – الشنفري : ديوانه ، تحقيق إميل بديع يعقوب ، بيروت ١٩٩١م .

١٠ – الصفدي : لامية العجم ، بيروت .

١١ – عروة بن الورد : ديوانه ، تحقيق أسماء أبو بكر محمد ، بيروت ١٩٩٢م .

١٢ – العكبري : شرح لامية العرب ، تحقيق محمد خير حلواني ، مجلة مجمع اللغة العربية ، بغداد مج ٣٣ / ج ١ ، ١٩٨٢م .

ب – المراجع :

١٣ – أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩م .

١٤ – أبو ناجي ، محمود حسن : الشنفرى – شاعر الصحراء الأبي ، بيروت دار الأندلس ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .

١٥ – أدونيس : كلام البدايات ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٩م .

١٦ – بكار ، يوسف حسين : بناء القصيدة العربية ، بيروت ، دار الأندلس ط٢ ، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٧م .

١٧ – خليف ، يوسف : الشعراء الصعاليك ، القاهرة ط٢ ، ١٩٦٦م .

١٨ – رومية ، وهب : شعرنا القديم والنقد الجديد ، الكويت ، مجلة عالم المعرفة (٢٠٧) ١٩٩٦م.

١٩ – الزعبي ، أحمد : نظرية الإيقاع الروائي ، مقال في مجلة الناقد ، العدد ٢٠ ، بيروت .

٢٠ – صبحي ، محي الدين : دراسات رؤوية ، دمشق ١٩٨٧م .

٢١ – عصفور ، جابر : آفاق العصر ، القاهرة ١٩٧٧م .

٢٢ – العمري ، أحمد جمال : شروح الشعر الجاهلي ، القاهرة ١٩٨١م .

٢٣ – الفريجات ، عادل : إضاءات في النقد الأدبي ، دمشق ط٢ / ١٩٨٥م .

٢٤ – اليوسف ، يوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ، دمشق ١٩٧٥م .



أصول شكل القصيدة*

ريناتا ياكوبي**

ت . عبدالقادر الرباعي***

أصل القصيدة غير معروف ، فأغلب مجموعات النصوص القديمة المنقولة لنا من الجاهلية وردت في نوعين من الشعر :

أولهما : المطقوعة المونوثيمية الشكل (Monothematic) التي تحتوي على موضوع واحد هو ، غالباً ، رسالة موجهة لإنسان ما .

وثانيهما : القصيدة البولوثيمية الشكل (Polothematic) التي تشتمل على موضوعات مختلفة انضمت إلى بعضها بعضاً دونما إشارة إلى تخلص أحدهما من الآخر أحياناً ، وأيضاً دونما سبب واضح لتتابع هذه الموضوعات فيها .

لنحتفظ في أذهاننا ، على كل حال ، أن إطلاق مصطلح "القصيدة " على القصيدة البوليثيمية خاصة ، هو تقليد جرى اتباعه في الوسط العلمي الحديث : ففي الدراسات العربية الوسيطة أطلق مصطلح القصيدة على أي شعر مؤلف على واحد من البحور الشعرية، وممتد إلى حد معين من الطول هو – على الأقل – سبعة أبيات أو عشرة حسبما أشار ابن رشيق في كتاب العمدة[1]. ويدل هذا – كما يظهر – على أن مثل هذا الشعر يتطلب ، في الأساس ، مهارة محترفة في الإبداع تختلف تماماً عن مجرد التزيين ؛ فالمصطلح مشتق من الفعل قصد ، أي نوى وهدف إلى . ومع أن نظريات

متعددة طرحت لتوضيح حده[٢]، فإن السؤال مازال مدار نقاش حتى الآن .

الظاهر أنه لم تكن ، في العصور القديمة التي باستطاعتنا دراستها (حوالي بداية القرن السادس الميلادي) ، قواعد شعرية صارمة يقتدي بها الشعراء في تتابع الموضوعات داخل قصائدهم ، على الرغم من أن هناك عدداً من النماذج الشعرية المختلفة التي يمكن عدها ذات قيمة تنظيمية عالية ، بل إن بعضها ذو تنظيم فريد من نوعه . وهناك ، في الوقت نفسه – كما هو واضح – نماذج معينة محببة للشعراء في كل أنحاء الجزيرة العربية تسعى لأن تضع نفسها في شكل ما ، أو – كما أفضل أن أقول – لأن تبرز في نوع شعري خاص .

يبدأ أمثال هؤلاء الشعراء ، عادة ، بأشعار عشقية * ترتد إلى ما يسمى بالنسيب[٣] في الدراسات الغربية التقليدية، ثم يتحدثون ، بعد ذلك ، عن نوقهم واصفين إياها ، أحياناً ، بأبيات شعرية طويلة جداً ، سميت أيضاً بالرحيل ، ويضيفون أخيراً أشعاراً للحديث، عن موضوع اهتمامهم في حاضرهم، والذي يمكن أن يكون مدحاً للذات، أو للقبيلة (الفخر) ، أو رسالة عداء موجهة لعدو (الهجاء)، أو يمكن أن ينهوا تلك القصائد بمدح شيخ القبيلة، أو واحد من ملوك المناذرة، أو الغساسنة (المديح) .

كيف يمكننا توضيح تلاحق الموضوعات بالكيفية التي جاءت عليها ؟ إن هذا هو الموضوع الذي يسعى إلى إنجازه بحثي هذا. أرغب، أيضاً ، أن أضيف بأنني سأركز على النموذج الأخير ، أي

القصيدة التي تنتهي بالمديح ، وذلك لكونه أكثر النماذج أهمية في النوع الشعري الخاص الذي قلنا : إنه كان في طوره للتشكل أو البروز .

إن هذا الاختلاف ليس ، بالتأكيد ، اختلافاً في المفهوم الاجتماعي للقبيلة البدوية، ولكنه اختلاف في المفهوم التاريخي للأدب؛ ذلك لأن القصيدة المدحية ظلت حية في العصور الإسلامية، على الرغم من أنها قد تحولت إليها من العصر الجاهلي السابق عليها.

لم يصبح هذا النموذج المدحي نوعاً شعرياً أساسياً يستخدمه شعراء البلاط في العصرين : الأموي والعباسي فقط ، ولكن الآداب الإسلامية الأخرى ، استوعبته أيضاً ، كما هو موثق في أمكنة مختلفة من هذا الكتاب.

إن مشكلة أصل هذا النموذج قد استحوذت على اهتمام العلماء من القرن التاسع عشر وما بعده . ولا أراني مضطرة لإعطاء تفاصيل حول نظريات قديمة لم تحظ واحدة منها بالإجماع حتى الآن ؛ لكنني سأوجز بعضاً منها مادام يبدو مهماً من الناحية المنهجية .

في عام ١٩٠٥ دخل جويدي Guidi إلى مناقشة هذه المسألة من باب الأدب المقارن[٤]، فهو يعد الاستهلاك العشقي للقصيدة متوافقاً مع التقليد المتبع في الأدب اليوناني لنشيد الإنشاد المرفوع إلى الرمز في بداية الملحمة .

وفي دراسة أحدث من دراسة جويدي بكثير قارن جونستون Johnstone عام ١٩٧٢م النسيب بشعر المنسونجور Mansongur

الآيسلندي[٥]، وهو عبارة عن قصة شعرية قصيرة تقدم قصائد سردية حول موضوعات تاريخية .

تشير هاتان الدراستان اللتان اعتمدتا على المقارنة إلى أنه ليس هناك ، في الأصل ، علاقة بين النسيب والموضوعات التاليـــة لـــه في القصيدة .

وهناك دراسات أخرى تعتمد على الفرضية التي تقـــول إن القصيدة البوليثيمية الشكل قد تطورت مـــن فكـــرة مركزيـــة ، أو موضوع محوري .

وفي عام ١٩٣٨م أوضح ريختـــر Richter أن القصيدة هـــي إسهاب لموضوع النسيب ، واقترح آنذاك بأن الموضوعات الأخـــرى ، وبخاصة مدح الشاعر نفسه ، صادرة عن نية التأثير علـــى محبوبتـــه لكسب قناعتها ، أو رضاها[٦] .

لكن بلوخ Bloch ، في مقالته الشهيرة :" قصيدة " المنشـــورة عام ١٩٤٨ ، يأخذ الموضوع التالي للنسيب على أنه نقطة البدايـــة . فالقصيدة – حسب نظريته – هي عبارة عن رسالة مرسلة إلى شخص ما ، أو إلى قبيلة ما ، أما الأجزاء السابقة على ذلك فهي ، عنـــده ، بمثابة الريسلايد Reiselied ؛ وهي أغنية الرحلة التي تؤلف لإمتـــاع المبعوث في سفرته الطويلة المتعبة[٧] .

يصعب على بلوخ ، في نظريته هذه ، توضيح كـــل نواحـــي القصيدة ؛ ولكنه يجلـــب الاهتمام إلى نقطة واحـــدة مهمـــة هـــي الوظيفة الذكورية للنسيب في مرحلة ما قبل الإسلام بشكل عام .

إن معظم الاستهلالات العشقية لشعر ما قبل الإسلام تحتوي على أسماء أماكن متتالية، وهي ، ببراعة وحافزية ، ترد منسجمة مع اختيار الشاعر لموضوعه ، لكن بلوخ يرى أن هذه الأسماء يمكن أن تعود ، أصلا ، إلى أماكن تزورها القبائل ، أو ترغب في زيارتها بانتظام، وقد وضعت في الشعر كي يمكن تذكرها بيسر وسهولة .

لدي رغبة حقيقية في ذكر وجهتي نظر أساسيتين أخريين تتضاد الواحدة منهما ، محوريا ، مع الأخرى ، وذلك كي يبدو جليا المدى الواسع للإختلاف بين المواقف العلمية تجاه القصيدة .

الأولى : تفترض بأن القصيدة الأصل قد فقدت ، ولا نملك منها سوى جزء غير تام ، لكنه يبقى دالا على شكل للقصيدة كان ، في يوم ما ، متحد الأجزاء ، وذا معنى . تعود وجهة النظر هذه إلى بلو وآخرين ، كما في مقالته التي عدنا إليها للتو[٨] .

والثانية : يفترض فيها بلاشير Blachere أن قصائد ما قبل الإسلام قد تغيرت وتعدلت في أثناء نقل الرواة لها وفقا لنموذج القصيدة " المنظم " الذي تطور في العصور الإسلامية، ويمكن التكهن بأن بلاشير يحمل في عقله الشكل الذي وصف نظامه ابن قتيبة في كتاب الشعر والشعراء[٩] .

تختلف وجهة نظري ، التي أبدأ بتقديمها الآن ، عن الفرضيتين السابقتين كلتيهما . فأنا لا أعتقد أن القصيدة المثال قد فقدت للأبد ، كما لا أظن بأن النصوص التي ظهرت منتظمة ، وأعطت الانطباع بتماسك أجزاء القصيدة فيها ، كانت قد عدلها ناقلوها (الرواة) تمشيا مع النموذج المتطور في المرحلة الإسلامية .

إنني – على النقيض مما ذهب إليه العالمان السابقان ، وفي ضوء التاريخ – مقتنعة بأن القصيدة، التي تبرز أمام أعيننا الآن ، هي كما كانت في السابق ، وأن أصلها يمكن تتبعه من خلال مجموعة النصوص التي حفظت منذ الجاهلية .

لقد قدم غرونباوم Grunebaum منذ عام ١٩٥٩ نظرية مشابهة مستنداً فيها على الأسلوب اللغوي ، والتقنية الشعرية(١٠). يمكننا – حسب رأيه – أن ندرس ، بطرقنا التنظيمية الخاصة، عملية التوحيد الشعري . أو بعبارة أخرى ، تشكل القواعد الشعرية التي قبلتها القبائل في مختلف أجزاء الجزيرة العربية .

ينطبق هذا – كما أظن – على تتابع الموضوعات داخل القصيدة . لكن دراسة أصل القصيدة تعني تحليلاً للعملية الشعرية برمتها ، ابتداء من الزمن السابق على تأليف أقدم النصوص التي وصلت إلينا ، وهو الزمن الذي يمكننا أن نحدد مرحلة تقريبية له هي الفترة التاريخية لموضوع النقاش .

يتلقى الإنسان، حين يقارن بين النصوص التي زُعم أنها ألفت في النصف الأول من القرن السادس الميلادي ، انطباعاً بأن الشعراء كانوا يجربون تأليف نماذج شعرية مختلفة ؛ فبعض قصائد هذه النماذج ألفت موضوعاتها المتتابعة على نحو ليس له مثيل، بينما بعضها الآخر يقدم تتابعاً للموضوعات هو نفسه الذي قدمته القصائد الأولى ، لكنه – مع ذلك – يشكل درجة أخرى من درجات التطور .

ما يبدو ظاهراً أيضاً هو أن تتابع موضوعي : النسيب والرحيل قد شاع بشكل واسع لدى الشعراء ، لكن الموضوعات

التالية الأخرى لم تلاق شيوعاً مماثلاً . إن كل ما لقيته هو توافق قليل جداً .

وهكذا ، يمكننا – بعد هذا – أن نفترض بأن تأليف التقليد المتبع في القصيدة قد أخذ مكانه خلال النصف الأول من القرن السادس الميلادي . وهذا يعني أنه يجب أن يكون قد بدأ قبل ذلك بزمن . وقد نذهب أبعد من ذلك فنقول : إننا ، حين ندرس النصوص التي بين أيدينا من نهاية الجاهلية ، نقف على تقدم محدد في ناحيتين :

أولاهما : أن البناء الثلاثي للقصيدة – كما يظهر – قد أصبح ذا قبول واسع .

وثانيتهما : أن هناك تقديراً عالياً للتلاحم في القصيدة ، فموضوعاتها المختلفة أصبحت في البناء أكثر تقارباً وتفاعلاً ، مما كانت عليه في السابق . يلحظ هذا ، بنحو خاص ، في أنواع معينة من " التخلص" تطورت حوالي نهاية القرن السادس الميلادي .

أرغب – قبل طرح نظريتي التي أعترف أن بعضها حدسي تخميني – في أن أوضح افتراضين أساسيين كونتهما ، إلى حد ما ، اعتماداً على نظرة شاملة للنصوص الحية .

١ – إن القطعة واحدية الموضوع تتقدم القصيدة في الشكل. لقد برزت بعض وحدات الموضوع أو عناصره بأنواع أدبية مستقلة، لكنها انضمت إلى بعضها بعضاً للأسباب التي سأشرحها لاحقاً ، وأولها الوسائل الخارجية كالبحر والقافية . فمن الواضح أن العملية الشعرية في العصور الإسلامية اللاحقة قد عكست الوضع على نحو ما، لكن لذلك قصة أخرى. كانت القصيدة ،

على مر الزمن ، تحرز بالتدريج مزيداً من التماسك في موضوعاها ، وهذا يعني أن الأنواع الشعرية الأصلية قد تحولت أشكالها وتكيفت بدرجة معينة ، تبعاً للحاجات الفنية الجمالية لشعراء القبائل ومستمعيهم ، حتى تشكل بالتالي النموذج البوليثيمي الشكل ذو الموضوعات المتعددة .

يعتمد هذا الافتراض أساساً على ملاحظتين اثنتين :
أولاهما: أن هناك اهتماماً متزايداً ، بشأن تأليف الصيغ والعناصر الدقيقة وبقية أنواع التقنيات الأسلوبية داخل الوحدات الموضوعية للقصيدة ، أكثر من الاهتمام ببناء القصيدة على نحو كلي . وبناء على هذا يجب أن تكون هناك تقاليد تؤخذ بالاعتبار في تأليف الأشعار ذات النموذج المونوثيمي الشكل (أحادي الموضوع) قبل أن تتطور ، وأن تقبل ، بشكل عام ، التقنيات الأسلوبية لتأليف القصيدة.
وثانيتهما : أن الاهتمام بالأشعار ذات الشكل المونوثيمي التي تعتمد في وجودها على الموضوع الأخير ، ليس منصباً على محتواها حسب ، ولكنه ممتد أيضاً إلى الصيغ التي وردت فيها . إنها مؤلفة من رسائل موجهة ضد الأعداء ، أو من أماديح مرفوعة إلى شيخ القبيلة وحاميها.

مثل هذه النصوص الشعرية عدها العلماء السابقون مقطوعات صغيرة تتألف منها القصيدة ، لكن وجهة النظر هذه ليس لها أساس تستند إليه . إنهم – حسب رأيي – يثبتون ، في النهاية ، أن القسم الأخير في القصيدة شكل ، في الأصل ، نوعاً شعرياً مستقلاً . أما بالنسبة للنسيب ، فهو مجال للتأمل مادام العصر الجاهلي لم يحتفظ لنا بقصائد مستقلة في الحب . وعلى كل حال ، فإنه من غير المعقول

أن الشعراء البدو ، الذين وجدوا قبل الإسلام ، لم يؤلفوا قصائد حب مستقلة عن غيرها من الأغراض ، لكي تنشد أو تغنى .

السؤال الأكثر تعقيداً هو حول الموضوع الثاني في بناء القصيدة ، أعني وصف الشاعر لناقته الممتازة . فموضوع الناقة يصعب تأليفه في مقطوعة شعرية تستقل بنفسها ، لكنني مقتنعة بأنه كان يتعلق بفخر الشاعر بنفسه حيث أخذ هذا الموضوع من الاهتمام المكانة الشعرية الأولى . وسأعود إلى هذه النقطة في مجرى هذا البحث لاحقاً .

٢ – سأهتم، في نقطتي التالية بتتابع موضوعي النسيب والرحيل من وجه ، ثم الرحيل والموضوع التالي له من وجه آخر . إن هذين الوجهين ، في استنتاجي ، تطورا على نحو استقل فيه كل واحد منهما عن الآخر . لذا يجب عدهما وتحليلهما على أنهما وجهان مختلفان في تاريخ النوع الشعري الذي نبحث في أصوله .

إن التتابع الأول (النسيب فالرحيل) يجب أن يكون قد سبق التتابع الثاني (الرحيل فالموضوع التالي له) بفترة زمنية أبكر كثيراً . أما تناسق أجزاء القصيدة الثلاثة فلم يتم ، على نحو ما ، إلا في المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي . يؤيد وجهة النظر هذه نماذج مختلفة "للتخلص " من موضوع لآخر ، تكشف عن تقدم محدد في التقنية الشعرية . ستظهر النصوص التي اخترتها للتحليل أن هنالك ثلاث طرق فنية أساسية استخدمت ، شعرياً في مراحل زمنية متصلة .

٢/١ *الأولى* : أن وحدات القصيدة يتلو بعضها بعضاً دونما علاقة ، أو دليل يشير إلى تغير الموضوع . وما يجلب انتباه المستمع هو

الصيغ التي تتقدم الموضوع التالي . إن مثل هذا أسلوب عادي تماماً في موضوع الفخر على سبيل المثال . فكل صيغة جديدة فيه تبدأ (بواو ربّ) أو بحرف (قد) مع الفعل الماضي بخاصة . إن كلاً من الصيغتين يدل على تكرار للحدث .

٢/٢ *الثانية* : أن كل النماذج المتقدمة يحوي (التخلص) فيها على علامة مثل " دع ذا " أو " هذا " كما في البيت التاسع من القصيدة الأولى لعبيد بن الأبرص* . فالتخلص مازال غير محدد، على أية حال ، وهو لا يشير ، صراحة إلى فحوى سياق النص .

٣/٢ *الثالثة* : خاصة بنموذج فيه تخلص واضح بمعنى مناسب. إنه يكشف عن دوافع الشاعر النفسية لتغير موضوعه، أو يقدم ربطاً بين الموضوعات المختلفة . إن هذا التقدم المحدد في "التخلص " لم يلحظ إلا في الصنف الشعري المتأخر ، كما سأبين في أثناء تحليلي للنصوص .

إن التخلص الصريح، الذي يعد أكثر العناصر تطوراً في بناء القصيدة ، كان حدوثه يتكرر، إلى حد ما ، بين النسيب والرحيل في باكر الأيام ، لكنه نادر الحدوث للغاية بين الرحيل والموضوع الأخير. إن هذا هو السبب الأساس الذي يدفعني للإقتناع بأن تتابع أشعار كل من العشق ووصف الناقة قد تأسس أبكر من تأسيس البناء الثلاثي للقصيدة .

علينا – قبل المضي في التفاصيل – أن نتعرض بإيجاز للطريقة التي تؤلف فيها القصيدة الشفوية . فعلى الرغم من أن السمة الشفوية لشعر ما قبل الإسلام لم يشك فيها أحد بجدية ، فإن النصوص

الجاهلية قد حللت في الدراسات المبكرة كما لو أنها تنتسب إلى الفترة الأدبية المكتوبة . ونتيجة لهذا كان الباحثون إما أن يجدوا نقصاً حاداً لصفات جمالية تطلب عادة من الأدب المكتوب ، أو ينسبون إلى عناصر الأسلوب الشفوي وظائف لا تستطيع القيام بها.

يند عن أولئك مونرو Monroe في دراسته[١١] حول التأليف الشفوي للشعر قبل الإسلام المنشورة عام ١٩٧٢ ، وزوتلر Zwettler في دراسته[١٢] عن التقليد الشفوي في الشعر العربي الكلاسيكي المنشورة عام ١٩٧٨ ، اللذان طبقا نظرية باري Parry ولورد Lord على قصيدة ما قبل الإسلام . لقد دُحضت نظريتهما تماماً ، لكن دراستيهما أثبتتا أنهما يمكن أن تكونا ذواتي قيمة، لأنهما جلبا انتباهنا إلى عناصر أسلوبية أساسية تؤلف وتوزع في الشعر الشفوي ، تتضاد مع تلك التي نجدها في الأدب المكتوب .

سأقتصر في مناقشتي على وجهين مترابطين ، ووثيقي الصلة بنظريتي مجال النقاش . *أولهما* معالجة التفاصيل . *وثانيهما* طريقة بناء أعظم الوحدات في التركيب الشعري . لقد ناقش هاتين النقطتين جان موكاروفسكي Mukarovsky من أتباع مدرسة براغ البنيوية . وقد نشرت دراساته باللغة التشكيلية التي لا أستطيع فهمها ، لكن بيتراسك Petracek قدم عام ١٩٧٨ ، بلغة أخرى ، نظرية مشابهة[١٣].

إنني ، وفي أثناء الاقتباس من بحثه ، لا أفترض بالطبع ، أن القصيدة تتماثل ، على أي نحو كان ، مع الملحمة مثل سيرة عنترة ، لكنني أعتقد أن التناقض بين الأدب الشفوي ، والأدب الكتابي –

كما وصفه موكاروفسكي – مهم إذا أردنا أن نفهم أصل القصيدة، والاختلاف الأساسي بين قصائد ما قبل الإسلام ، والقصائد الإسلامية المتأخرة .

هناك ثلاثة ازدواجات متناقضة بين الأدب الشفوي والأدب الكتابي كما سجلها بيتراسك هي ، كما في الجدول التالي :

	الأدب الشفوي	الأدب الكتابي
١-	استقلال الأجزاء التفصيلية معنوياً .	خضوع الأجزاء معنوياً للعمل ككل .
٢ -	تتألف الأجزاء على شكل خطوط وبعلاقات إضافية .	تتألف الأجزاء على نحو تركيبي وبعلاقات ترابطية داخلية .
٣ -	يتألف العمل من أجزاء مختلطة معنوياً .	يتألف العمل على نحو معنوي كلي .

إن من يقارن بدقة بين القصائد الجاهلية والقصائد الإسلامية ، وبخاصة العباسية منها ، سيجد مثل هذه الثنائيات المتناقضة واضحاً. يمكننا – بناء على هذا – أن نتوقف لنتوقع بأن كل عنصر في قصيدة الشكل البوليثيمي الأولي يؤلف جزءاً من رؤية شمولية، أو مفهوم كلي، وأنه يستمد معناه من تلك الرؤية أو ذاك المفهوم . أو أن نفترض بأن الشاعر يتوجه إلى الأمام منذ البيت الأول قاصداً الوصول إلى الذروة في نهاية القصيدة .

وعلى العكس من ذلك فإن من المعقول الافتراض بأنها كانت ذات "شكل مفتوح " كما أود أن أسميها . إن هذا يعني أن الشاعر لم يكن لديه تصور مسبق عن عدد الموضوعات التي سيعالجها، أو عن الكيفية التي ستنتهي إليها القصيدة .

كان الشعراء القدماء – حسب الظاهر – يملكون الحرية في

ضم وحدات موضوعية مختلفة، وينهون قصائدهم حين يشعرون بأن النص الشعري قد أصبح يحقق رضاهم أو رضا مستمعيهم . يوضح هذا مجموعة من النصوص ذات النماذج الشعرية الفريدة الملموسة ، أمثال معلقة امرىء القيس ، تلك القصيدة التي لقيت إعجاباً كبيراً، لكنها لم تقلد في تتابع موضوعاتها . وعلى كل فإذا كان النموذج قد حاز على رضا واسع ، وكانت له القدرة على التعبير عن حاجات مشتركة ، فإنه هو الذي يغدو نموذجاً قابلاً للتقليد والاتباع .

إن وظيفة الأسواق الأدبية السنوية – إنطلاقاً من هذا الاعتبار الأخير – يجب أن تكون ذات فائدة حيوية، حيث كانت القصائد ، خلالها ، تلقى على الجمهور ، وكانت المنافسات الشعرية تأخذ مكانها بين الشعراء .

وتلخيصاً للجزء العام من مناقشتي للمسألة أقول : كان شعراء القبائل في بداية القرن السادس الميلادي مازالوا يجربون النظم على الشكل البوليثيمي ، ولكن نماذج أخرى معينة كانت ، في الواقع، قد غدت موضع تفضيل لدى الشعراء من مختلف القبائل ، وهذه النماذج لم يكن إخراجها يتحقق بواسطة تخطيط واع .

يمكن للحظ أن يلعب دوره – وكذلك الإبداع العفوي والعبقرية الفردية للشعراء والحكم الجماعي للمجتمع التقليدي – في عملية ما نختار ، وما ننحي ، أو ما نقبل ، وما نرفض من نصوص يمكننا دراستها حسب مناهجنا الخاصة . لكن عملية كهذه يجب أن تتضمن أيضاً تلك النصوص التي ألفت في زمن واحد، والتي يمكن أن تكون قد شكلت مراحل مختلفة من تطور القصيدة .

لقد اكتمل الشكل المدحي للقصيدة في الفترة القريبة من نهاية العصر الجاهلي ، أي قبل ظهور الإسلام مباشرة. وخير من يمثل هذا الاكتمال الشكلي قصيدة النابغة الذبياني المشهورة التي مدح بها النعمان ملك الحيرة . لكن التطور لم ينته هناك ، فالتحولات كانت ماتزال ضرورية حتى يحقق الشعراء شكل القصيدة الذي وصفه وفسره ابن قتيبة .

من النسيب إلى الرحيل

نعود ، بعد هذه الملاحظات التمهيدية ، للمشكلة التي تحتاج حلا . أعني الأصل للقصيدة ثلاثية الموضوع ، التي تحتوي على النسيب ، والرحيل ، والمديح .

علينا – في خطوة أولى – أن نحاول توضيح ما يعنيه السؤال التالي : لماذا أسس تتابع أشعار كل من العشق ، ووصف الناقة تقليدا؟ أفترض مبدئيا ، أن نوعين شعريين مستقلين ضما إلى بعضهما بعضا ، هما شعر الحب ، وشعر الفخر ، الذي احتل موضوع الناقة فيه – على الأغلب – المكان الأول، كما يتضح من خلال مجموعة من النصوص[١٤] . بل لقد استمر الرحيل ، حتى في القصائد الإسلامية الأولى، يقدم بأسلوب الفخر من خلال (واو رب)، و(قد) مع الفعل الماضي[١٥] . وهكذا ، بالمصادفة ، تبع النسيب حين انضم الاثنان إلى بعضهما بعضا . أما انعزاله ، أو لنقل انفصاله عن موضوعات الفخر الأخرى ، فيعد مرحلة ثانية من مراحل التطور .

إن وصف الناقة – كما سنراه في قصيدة عبيد بن

الأبرص – يمكن عده جزءاً من الفخر . ولكن النصوص التالية قليلاً ما أكدت هذه الظاهرة أو اعتمدتها . بل لقد غدا هذا الوصف في قصيدة المسيب منبت الصلة تماماً عن الفخر ، ويشكل موضوعاً مستقلاً في القصيدة .

لكن : لماذا انضم شعر الحب ومدح الذات معاً ؟ إذا أردنا الإجابة عن هذا السؤال علينا أن نأخذ بالاعتبار الطبيعة المعينة لشعر الحب في عصر ما قبل الإسلام ؛ أي نوعية شعر الحب المحفوظ جزءاً من القصيدة هنالك حقيقة معروفة جيداً هي أن شعراء القبائل كانوا ، وهم ينظمون شعراً في الحب أو النسيب ، يتحدثون عن الماضي. لقد كانوا يتحدثون عن علاقة انتهت منذ زمن طويل ، أو هي في طريقها للإنتهاء. سواء أكان ذلك الإنتهاء جاء من المحبوبة، أم من الشاعر نفسه ، ليس هناك أشعار غزلية تعبر عن الأمل في إمكانية توحد الحبيبين مستقبلاً ، لكن ما تعبر عنه تلك الأشعار هو مجرد ذكرى سعادة ماضية .

ومما يؤسس عليه أيضاً هو أن المحبين كانوا، دائماً، من قبائل تتجاور في التخييم معاً في فصل الربيع ، ثم يضطرون للإفتراق حين ترحل هذه القبائل ، ويبتعد بعضها عن بعض .

إن العلاقة – كما يبدو لي – كان يجب أن تكون سهلة البداية ، ذلك لأنه ليس هناك وقت كاف للمماطلة في خطب الود. كان على المحبين الإسراع في التوحد ماداموا يعلمون مسبقاً أن الوقت أمامهم محدود ، وأن النهاية محتومة. والظاهر أن هذا هو أساس المشكلة التي كان على المحبين البدو مواجهتها ، ذلك لأنها شكلت الموضوع الرئيس في النسيب .

كيف يمكن احتمال الفراق في وقت مازالت فيـــه المشـــاعر متأججة ؟ أو كيف يمكن احتمال الفقد ؛ ليس فقد الحبيب حســـب ، ولكن فقد الإنسان لعزة نفسه أيضاً ، إذا كانت المرأة هي التي أنهـــت العلاقة . وعندما يكون الشاعر كبيراً في السن فإن حديثه يصبح أكثر إيلاماً بسبب دوافع اليأس والإحباط التي تنتابه جراء تلـــك النهايـــة المحزنة . إنه يغدو مضطرب العقل ، وغير متوازن في مشاعره ، ومـــن السهل ، في الأطـــلال ، استثارة عواطفه نتيجة تنكره أيام اللقـــاء في المهاجع الصحراوية. إنها حالة عقلية تستدعي التعويـــض . وأفضـــل الوسائل للرجل ، كي يستعيد توازنه ، هو التفكير في مزاياه الخاصة .

إن المحافظة على التوازن بين المتناقضات هي – كمـــا أشـــار جموري لأول مرة عام ١٩٧٤ – واحدة من أساسيات تشكيل الشعر في عصر ما قبل الإسلام[١٦] . ومن الممكن ملاحظة هذا في الوحـــدات الموضوعية القصيرة ، إضافة إلى ما نجـــده في النمـــوذج البوليثيمـــي للقصيدة .

الخطوة الأولى في ابتكار القصيدة – كما أعللها – يمكـــن أن تكون اقتـــران ألم الشاعر وإحباطـــه نتيجة الحب ، بالمفاخرة بـــالنفس التي يُمَهِّد لها بإعلاء شأن ناقته . لكـــن الشـــعراء أدركـــوا ســـريعاً إمكانيات الثقل في تتابع النســـيب وموضـــوع الناقـــة ؛ فكلاهمـــا موضوعان جماليان، ويجسدان ، سيكلوجياً ، وجهة نظر واحدة. بنـــاء على هذا بدأوا يفصلون ، تدريجياً ، الرحيل عن موضوعات المفـــاخرة الأخرى .

ستفسر هذا جيداً قصيدة عبيد بن الأبرص . إنهـــا قصيـــدة

بكائية يستعيد فيها رجل عجوز لابنه الشاب أحداث ماضيه . وهي – حسبما أرى – واحدة من أقدم النماذج لشكل القصيدة . يعود النسيب فيها إلى دار هند ، فالشاعر فيه يشير إلى طمس آثار تلك الدار التي كانت ، في السابق ، عامرة بساكنيها كما يعبر عن شوقه للماضي ، ويصرح بيأسه بعد أن غزا الشيب رأسه ، ولم يعد بالإمكان عودة شبابه من جديد . يبدأ الرحيل ، منذ البيت السادس ، على نهج الأسلوب التقليدي للفخر بوساطة الحرف " قد " مع جملة الفعل الماضي . ثم يذكر التعزية التي يمكن أن توفرها له الرحلة على ظهر ناقته . فناقته هي الكفيلة بتخفيف همومه .

أرغب في أن أؤكد نقطة هي أن التخلص من النسيب إلى الرحيل مازال حرا ، إذ ليس في البيت السابق وضوح لمثل هذا التخلص . فالرابط الوحيد بين الموضوعين هو كلمة " همومي " فقط. أما الشعراء التالون فإن التخلص في أشعارهم كان أكثر تحديدا .

يفرق الشاعر ، بعد ثلاثة أبيات في وصف ناقته بين الرحيل والمفاخرة - الموضوع التالي الذي يعززه ويعطيه وزنا كبيرا - وذلك باستخدامه اسم الإشارة " هذا " في البيت التاسع . يثير عبيد في الجزء التالي ، الذي يخصصه للفخر بذاته ، ذكريات شبابه عندما كان أمثولة للقيم القبلية - البطولة البدوية - في الحرب والسلم حيث تتقدم كل صفة فخرية " واو رب " (الأبيات : ١١ ، ١٣ ، ١٥). لكنه يعود بعد البيتين : ١٧ ، ١٨ ثانية إلى موضوع النسيب ذاكرا شيخوخته ، وفقده القدرة على إعادة أيامه الماضية .

القصيدة متوازنة على نحو مثالي ، فالحركة فيها ليست بخط

مستقيم ، ولكنها دائرية : هناك خسارة وتعويض ، وهناك أيضا هـم وعزاء . لكن الشاعر ينتصر على حالة السوداوية ، التي انتابته ، برفع قيمة ذاته ، وذلك بتلميحه إلى التناقض بـين بيـاض شـعره الآن ، وخلصات شعره السوداء الجميلة في السابق .

إن حالة الفقد قد عوضت في هذه القصيدة بموضوع المفاخرة ككل- كما أرى - لكننا يجب أن نتذكر أيضا الملاحظة الأولى الـتي أثارها حموري ، وهي التضاد الأساسي بين المرأة والناقـة . فـالمرأة والناقة يرمزان للحـالتين المتنـاقضتين في حيـاة البـدوي وهمـا : الاسـتقرار والرحيل . لم يكن رحيل الإنسان الجاهلي يتجه إلى ناحية محددة كما هو الرحيل في الإسلام ، ولكنه كان رحيلاً عبر فضـاء لا نهاية له . وفي مثل هذه الحال يصبح الموضوع الوحيد الملموس هـو الناقة في حركتها الواثقة المخففة لآلام الشاعر المضطرب العقل ، وقوة احتمالها التي تمده ، على المدى ، بالزهو والخيلاء .

من الرحيل إلى المديح

الخطوة التالية التي سيعالجها بحثنا هذا ، هي : لماذا أضـاف الشاعر موضوع المديح ، أو أي موضوع مونوثيمي آخر لموضـوع الناقة ؟ أرى أنه حين انفصل الرحيل عن المفاخرة، وحمل على أنـه ، أساساً ، موضوع منفصل في القصيدة، أصبح هناك إمكانية لأن يحـل أي موضوع آخر محله ؛ وذلك حسب اهتمام الشاعر الشـخصي أو السياسي وقت إنشاء القصيدة .

إن هذا واضح في قصيدة المسيب التي وجدت نحـو القـرن

السادس الميلادي . فالرحيل في هذه القصيدة أتبع بموضوع شعري مونوثيمي هو المديح ، الذي يمدح فيه المسيب القعقاع بن معبد شيخ قبيلة تميم المشهور بكرمه . النسيب الذي نجده في الأبيات الستة الأولى (١ - ٦) من القصيدة يختلف ، اعتبارياً ، عن النسيب الذي وجدناه عند عبيد . كان عبيد يتحدث عن رجل عجوز اعتزل جو الحب ، أما المسيب فقد كان - كما يبدو - رجلاً في بداية شبابه ، يملك القدرة على أن يهجر هو محبوبته ، وأن يصحو بعد فترة هيام . إننا، في البيت السابع لا نلحظ إنكاراً في عقل الشاعر بعد أن أعرضت عنه محبوبته (إذ هي أعرضت) ، لذلك يجب أن نفترض بأن المرأة قد أنهت العلاقة بعد أن ارتحل هو مع قبيلته .

من المهم ، على أية حال ، ملاحظة أن قطع المحبوبة للصلة قبل أن يقطعها الشاعر لم يؤسس على أنه تقليد يتبع بعد . فالنسيب لم يحتو على أي نوع سابق من العناصر السردية التقليدية مثل الأطلال، والخيال الذي كان نادراً ، فهو ينصرف كلياً إلى وصف المحبوبة ، وإلى العلاقة الحقيقية بين الحبيبين .

علينا أن نلاحظ أيضاً بأن التخلص من النسيب إلى الرحيل في البيت السابع يرتبط بالبيت السابق عليه ارتباطاً أقوى مما كان عليه التخلص في قصيدة عبيد ؛ إذ ليس هناك مجرد تلميح بالهموم عامة ، ولكن هناك ذكراً صريحاً لنوع خاص من الهموم يتطلب عزاء هو رغبته اللقاء بمن يحب .

أما موضوع الناقة فيتناوله البيت الثامن الذي يعطي الانطباع بأنه موضوع منفصل داخل القصيدة ، لكن العلاقة بين

الرحيل وفخر الشاعر بنفسه مازالت واضحة جداً . إنه لا يمكن أن يعد – في هذه الحالة – موضوع رحيل ، بالمفهوم الاصطلاحي العربي الصارم للكمة، ذلك لأن المسيب يفتخر فقط بالصفات الممتازة لركوبته ، وهي الصفات التي يحمل كل منها قدراً من المبالغة .

أما المديح – الموضوع النهائي – الذي ظهر للتو في هذه القصيدة ، فهو ، فعلياً قطعة شعرية أضيفت بدون تخلص لموضوع الناقة . يبدو أن الشاعر قد أحس بعدم الحاجة إلى ربطه بالموضوع السابق عليه . ويمكن أن نذهب في الملاحظة أبعد من هذا فنقول: لم تكن هناك إشارة من أي نوع لرحيل الشعراء نحو ممدوحيهم ، كما هو الحال في النصوص الشعرية المتأخرة .

أما بالنسبة لحالة المسيب فإن مديحه في البيت الخامس عشر يرسله مع الرياح . وفي المديح نفسه يعلي الشاعر من قيمة الكرم عند القعقاع (الأبيات ١٨ – ٢٠) مقارناً إياه بالنهر الذي تفيض أمواجه (بيت ٢٠) ، تلك الصورة التي فصلها النابغة الذبياني (بعد عام ٦٠٢م) في قصيدته التي مدح فيها النعمان ملك الحيرة . ثم يضفي المسيب على القعقاع صفة الشجاعة ضد أعدائه (البيتان ٢٢، ٢٣)، وصفة الإخلاص لأصدقائه (بيت ٢٤) . وهو في البيت السادس والعشرين يؤكد مرة أخرى صفة الكرم التي تعد قيمة الزعامة القبلية. إنه بانتقائه الكلمات المناسبة في هذا البيت لا يترك مجالاً للشك في أن هذا بيت النهاية للقصيدة .

تبدو قصيدة المسيب مكتملة، ومتوازنة توازناً حسناً في جميع أجزائها ، وهي – حسب نظريتي – تمثل البناء الأصل لقصيدة المديح.

لكن الشعراء طوروا ، حالا ، تقنيات جديدة في بنـــاء القصيـــدة ، وزادوا من قوة تماسك هذا البناء .

إنجاز الوحدة الشكلية للقصيدة

توثق الخطوة التالية في تاريخ النوع الشعري الذي نناقشـــه ، قصيدة النابغة الذبياني التي يمدح فيها النعمان ، ملك الحيرة (٥٨٠ - ٦٠٢م) . تتمتع القصيدة بقيمة عالية عند باحثي العصـــور الوسطى. وقد أدخلها بعضهم في بعض نسخ المعلقات . وعلى الرغم مـــن أن موضوعاتها الثلاثة : النسيب والرحيل ، والمديح ، مازالت ترتـــد إلى درجة معينة من الاســـتقلال السيميائي ، فإننا نجد فيها تقدما ملحوظا في تناسق الأجزاء ، مقارنة بقصيدة المسيب السابقة .

إن قصيدة النابغة - كما أعتقد - تمثل أعلى درجات الوحدة الشكلية التي انجزت في قصيدة المديح الجاهلية .

يتحدث الشاعر في موضوع النسيب عن الديار الصحروابة ، وهو الموضوع الذي ظـــل محبب الاستخدام في قصائد المديح حـــتى نهاية العصر الجاهلي وقد بدأه النابغة بالمطلع التقليدي التالي :

يا دار ميـة بالعليـــاء فالســـند أقـوت وطـال عليها سالف الأبـد

ويستمر ، بعد هذا ، في وصف محو آثار الديـــار ، ويتذكـــر الأيام التي كانت فيها القبيلة على وشك الاستقرار بالمكان . كـــانت وظـــيفة النسيب في قصيدة النابغة هي نفسها التي في قصيدة عبيد بن الأبرص ، أى استثارة الذكريات . لكنها عند النابغة أكـــثر ارتباطـــا

بالموضوعات التالية . سأقتبس ، هنا ، آخر بيت من أبيات النسيب، ثم أتلوه ببيت التخلص :

أمست خلاء وأمسى أهلها ارتحلوا	أخنى عليها الذي أخنى على لبد
فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له	وانم القتود على عيرانة أجد

إنني أود توكيد النقطة التالية ، وهي أن النابغة ، في البيت الثاني ، يعود ، بوضوح ، إلى الديار الصحراوية ، فالتعبير : "عما ترى " يشير فقط إلى تلك الآثار الدارسة التي وصفها قبل قليل . إن هذا يعني أن التخلص يتصل اتصالا وثيقا بالشعر السابق عليه . فالنابغة ، بهذا ، يختلف عن عبيد ؛ فبينما نجد عبيدا يتكلم عن الهموم العامة ، التي تحتاج أن يسلوها بالإرتحال ، فإننا نجد النابغة يصل بين النسيب والرحيل بتلك الطريقة التي تشكل تتابعا سرديا للأحداث .

إننا لا نعثر في وصفه التالي لناقته (وهو الوصف الذي يحتوي على منظر صيد رائع قدمه لغاية المقارنة) على أي تلميح ، حتى الآن ، لارتحال الشاعر نحو هدفه المقصود ، وهو بلاط الحيرة . لكنه يصرح بذلك في نهاية الرحيل عن طريق التخلص :

فتلك تبلغني النعمان إن له	فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد

إن كلمة " تلك " فقط هي التي تتضمن التصور بأن الشاعر كان في طريقه للممدوح ، حين توقف في دمنة تلك الديار . لكن الاستدلال على أن الموضوعات الثلاثة تشكل تتابعا سرديا لوصف رحلة الشاعر إلى الممدوح ، هو أكثر وضوحا في قصائد أخرى[17] .

من المستحيل أن أقدم ما ينصف مديح النابغة في هذه الورقة ،

إذ من المحتمل أن يكون أكثر شعر المديح، الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي، براعة ونضجا. ثم إنه يكشف تأثير الحيرة على الشعر والشعراء في ذلك الوقت، في أكثر من شأن. فمن ذلك مثلا ما يختص بسليمان المذكور في الأبيات ٢١ - ٢٦.

ألف الشاعر قصيدته هذه، وفي نيته التأثير على الملك النعمان كي يستعيد رضاه ثانية بعد أن كان قد فقد ثقته. لقد حث النعمان ضمنا على معاقبة الوشاة - أعدائه، والثرثارين الذين شككوا في براءته. إن المقطع المدهش حقا هو ذلك المقطع الأخير الذي يقارن فيه بين النعمان والفرات.

فما الفرات إذا هب الرياح له	ترمي غواربه العبرين بالزبد
يمده كل واد مترع لجب	فيه ركام من الينبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصما	بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة	ولا يحول عطاء اليوم دون غد

حين نقارن الصورة في هذا المقطع بصورة المسيب المستعادة هنا، فإننا نجد أن تطورا هائلا في التقنية الشعرية والنضج الفني قد تحقق على يدي النابغة. لقد بجل النابغة كرم ممدوحه حين جعله فوق الفرات سخاء. ثم، بذكاء شديد، نوه بقدرة النعمان على أن يكون قاسيا ورقيقا في آن واحد، وذلك حسب اختياره هو للحالة التي يريد أن يكونها.

ونلاحظ أيضا أن النابغة يختلف اختلافا جوهريا عن المسيب في موقفه من الممدوح. ذلك أننا نجد داخل قصيدته المدحية هذه، وبخاصة البيت الأخير منها، حديثا لرجل من حاشية البلاط موجها

لمليكه ، أو صاحب السلطان عليه . وحينما كان المسيب قادرا على أن يمدح دون الحاجة إلى الشعور بأنه في خدمة ممدوحه ، كان النابغة قد فقد كبرياء " البطل البدوي "، واستقلاليته . ولهذا الاعتبار تجاوزت قصيدته ، بتألقها البلاغي ، ووحدتها الشكلية ، قصيدة القبيلة في عصر ما قبل الإسلام .

قد يعزى هذا ، جزئيا ، إلى العبقرية الفردية التي كان النابغة يتمتع بها ، ولكنه ، أيضا ، يدعم التطور الجماعي للقصيدة على أساس أنه مرحلة متقدمة في تطور النوع الشعري .

إن الشعراء، في نهاية العصر الجاهلي – كما هو جلي في قصيدة النابغة – كانوا مايزالون يركزون في رحيلهم على نوقهم المتميزة ، على قاعدة أنها (أي الناقة) موضوع للفخر . لكن الفكرة بأن موضوع الناقة يمكن تصوره رحلة الشاعر نحو الممدوح قد أصبحت الآن حقيقة واقعة .

هناك تحولان للنوع الشعري أرغب في مناقشتهما بإيجاز، أما التفاصيل فأحيلها إلى بحث آخر سابق لي(١٨) .

١ – كان الشعراء المخضرمون في الفترة الإسلامية المبكرة يضيفون أحيانا ، على الأسلوب التقليدي في وصف نوقهم ، وصفا قصيرا للرحيل إلى الممدوح ، يؤكدون فيه صعوبة الطريق ومخاطرها. كان الرحيل يتلو التحول من موضوع الناقة إلى موضوع المديح ، الذي يحتوي اسم الممدوح عادة . والرحيل في هذه الحالة يمكن أن يكون تبسيطا للتطويل والتفصيل اللذين كان عليهما أسلوب التخلص في السابق .

وهكذا أصبح لدينا ، فعليا ، موضوعان منفصلان هما : مدح الشاعر لراحلته الممتازة ، والتلميح إلى الرحلة المتعبة بغية التأثير على الممدوح . يوضح التطور الشكلي هذا ديوانا الأعشى – ميمون (٧هـ/٦٢٩م) ، والحطيئة (٤٠هـ/٦٦١م) . يؤلف هذا ، بوضوح، المرحلة الوسطى بين القصيدة القبلية في عصر ما قبل الإسلام ، والقصيدة الإسلامية التي حل فيها الرحيل إلى الممدوح تماما محل وصف الشاعر ناقته الممتازة . ويمكن ملاحظة بعض الأمثلة القليلة على هذا البناء الأخير في ديواني الشاعرين المذكورين[١٩] .

٢ – استمر هذا التطور في العصر الأموي ، على الرغم من وجود بعض الشعراء المحافظين الذين كانوا يستخدمون النمط القبلي للقصائد بما في ذلك النمط المطول لوصف الناقة كالأخطل – الشاعر النصراني – شاعر البلاط (١١١هـ/٧٢٩م) .

أما الشعراء المحترفون الآخرون أمثال جرير (١١١هـ/٧٢٩هـ) ، والفرزدق (١١٠هـ/٧٢٨م) فقد تركوا موضوع الناقة التقليدي ، واستبدلوا به موضوع الرحيل بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ أي الرحلة إلى الممدوح ، حيث يؤكدون هناك إجهادهم أنفسهم ، والصعوبات التي واجهتهم في طريقهم إليه .

يمكن أن نلاحظ أيضا ، أن الشعراء في هذا العصر قليلا ما كانوا يذكرون نوقهم ، وبدلا من ذلك أصبحوا يصفون ارتحال جماعة من الرفاق مع رواحلهم ، ويعيدون حديثا مسهبا عن تعب المرتحلين، وإرهاقهم .

إننا نواجه ، في بعض القصائد الأموية ، عناصر موضوع

الرحلة خلال الحديث عن المقدمة العشقية ، كما نواجه ، أحيانا ، الرحيل ممزوجا بالمديح[٢٠] ، ولهذا لم يعد هناك شك في أن القصيدة الأموية تشكل النموذج الشهير الذي وصفه ابن قتيبة ، إنما القصيدة التي حددها بكل أجزائها وظيفة المديح الشعرية .

ينبغي أن نضع في الذهن أيضا ، أن شكل القصيدة الأموية هذا ، وليس شكل قصيدة القبيلة التي وجدت في عصر ما قبل الإسلام ، هو الذي خدم الشعراء العباسيين ، حيث شكل القاعدة الأساس لتحولات أبعد من تطور النوع الشعري .

علينا ، في خلاصة بحثنا عن التاريخ الأولي للقصيدة، العودة إلى أصلها ، بل يمكن القول : يجب أن نعود إلى السؤال : لماذا كان الشكل الثلاثي ، المؤلف من النسيب ، والرحيل ، والموضوع التالي لهما مباشرة، مقبولا من المجتمع القبلي ومؤلفا فيه عرفا وتقليدا ؟ من الواضح أن الشكل الثلاثي يعد نموذجا أمثلا ، فهو مثال عالمي في العقل الإنساني ، ولهذا فإنه لا يحتاج شرحا أو توضيحا . أما معالجتي لمشكلة الأصل فتهتم ، حصرا ، بالبناء السطحي للقصيدة . أي بماذا كان الشاعر يقول صراحة . إن هذا هو الذي أعتمد عليه في تفسيري للشكل .

إنني مقتنعة بأن وظيفة القصيدة في المجتمع القبلي كانت في الأساس علاجا نفسيا ، كما في وظيفة الفن نوعا ما . تبدأ القصيدة بأزمة عاطفية هي الشعور بالفقد والهم . وهذه معضلة تحتاج إلى حل. كان على الشاعر ، الذي يمثل البطولة البدوية ، أن يقدم حلا هذه المعضلة ، ينسجم مع معايير القبيلة وأخلاقها . لقد حاول مرارا ،

دونما جدوى ، أن ينسى همومه ، وأن يتخلى عن حبه ، وعمن أحب، لكن الحل لم يكن كافيا بعد ، لاسترجاع التوازن العقلي عنده. لقد كان بحاجة إلى شيء آخر ، لأجل هذا عاد إلى ناقته كي يشعر بالراحة والعزاء . ليس لدينا شك في أنه حدث نفسه بذلك . فالناقة أثمن ممتلكاته ، وهي تمثل رمزا لكل ما هو ثابت ومستقر في حياته البدوية .

إنه ، بتركيزه على راحلته الغالية التي لم تخذله يوما ، استطاع أن ينجح نهائيا في نسيان وجده ، وأن يكسب رصانته واتزانه. لقد أصبح ، بعد أن تحرر عقله ، وعاد التوازن إلى داخله قادرا على أن يتصرف كما يجب على البدوي أن يفعل ، ثم أثبت ذلك ، عمليا ، عن طريق السير في إنجاز مهمة محددة هي في قصيدة المديح ، الوصول إلى الممدوح وتوقيره .

ملحق البحث

١ - عبيد بن الأبرص

فخر وذكر الشباب

يَا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هطّالِ ... بالجوِّ سَحيقِ اليمنةِ البالِي
جَرَتْ عليها رياحُ الصّيفِ فاطّردَتْ ... والريحُ فيها تُعفّيها بأذيالِ
حَبَسْتُ فيها صحابي كَيْ أُسائلَها ... والدمعُ قد بلَّ منِّي جَيبَ سِرْبالِي
شوقاً إلى الحيِّ أيّامَ الجميعُ بها ... وكيفَ يَطْرَبُ أو يَشْتاقُ أمثالِي
وقد علا لِمَّتي شيبٌ فودّعني ... منها الغواني ودَاعَ الصارمِ القالِي
وقدأُسلّي هُمومي حين تَحْضُرُني ... بجَسْرةٍ كعلاةِ القَيْنِ شِمْلالِ

زَيّافةٍ بقُتودِ الرحْلِ ناجيةٍ ... تَفْري الهجيرَ بتَبْغيلٍ وإرْقالِ
مقذوفةٍ بلَكيكِ اللّحْم عن عُرُضٍ ... كمُفْرَدٍ وَحَدٍ بالجوِّ ذَيّالِ
هذا ورُبَّ حربٍ قدسمَوْتُ لها ... حتى شَبَبْتُ لها ناراً بإشعال
تحتي مُضَبَّرةٌ جَرداءُ عِجْلِزَةٌ ... كالسهْمِ أرْسَلَهُ من كفّهِ الغالِي
وكَبْشِ مَلمومةٍ بادٍ نَواجِذُهُ ... شهباءَ ذاتِ سرابيلٍ وأبطالِ
أوْجَرتُ جُفْرَتَهُ خِرْصاً فمالَ به ... كما انثنى مُخْضَدٌ من ناعمِ الضالِ
ولهوةٍ كرُضابِ المسكِ طالَ بها ... في دَنّها كَرُّ حَوْلٍ بعد أحوالِ
بَاكَرْتُها قبلَ ما بدا الصباحُ لنا ... في بيتِ مُنهمِرِ الكفَّيْنِ مفضالِ
وعَبْلَةٍ كمَهاةِ الجوِّ ناعمةٍ ... كأنَّ ريقتَها شِيبَتْ بِسَلْسالِ
قدبتُّ أُلعِبُها وَهْناً وتُلعِبُني ... ثمّ انصرفتُ وهِيْ مني على بالِ
بَانَ الشبابُ فآلَى لا يُلِمُّ بنا ... واحتلَّ بي من مَشيبٍ أيُّ مِحلالِ
والشَيْبُ شَينٌ لِمن يحتلُّ ساحتَهُ ... لِلّهِ درُّ سوادِ اللمّةِ الخالِي

٢ – المسيَّب بن عَلَس

مدح القعقاع بن معبد

أرَحَلتَ مِن سَلْمَى بغير مَتاعِ ... قبلَ العُطاسِ ورُعْتَها بوَداعِ
مِن غيرِ مَقْلِيةٍ وإنَّ حِبالَها ... ليست بأرْمامٍ ولا أقْطَاعِ
إذْ تَستَبيكَ بأصْلَتِيٍّ ناعِمٍ ... قامتْ لِتَفْتِنَهُ بغيرِ قِناعِ
ومَهاً يَرِفُّ كأنه إذْ ذُقْتَهُ ... عانيّةٌ شُجَّتْ بماءِ يَراعِ
أو صَوبُ غاديَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبا ... بِبَزِيلِ أزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ
فرأيتُ أنّ الحُكْمَ مُجْتَنِبُ الصِّبا ... وصَحَوْتُ بعد تَشَوُّقٍ ورواعِ
فَتَسَلَّ حاجَتَها إذا هيَ أعرضت ... بِجُلالَةٍ سُرُحِ اليدَيْنِ وَساعِ
صَكّاءَ ذِعْلِبةٍ إذا استدْبَرْتَها ... حَرَجٍ إذا استقبلتَها هِلْواعِ
وكأنّ قَنْطَرةً بمَوضِعِكُورِها ... مَلساءُ بينَ غوامِضِ الأنساعِ
وإذا تَعاورتِ الحَصَى أخفافُها ... دَوَّى نَواديهِ بظَهْرِ القاعِ

وكأنَّ غَارِبَـهَا رِبَـاوَةُ مَخْرِمٍ — وتَمُدُّ ثِنْيَ جَدِيلِها بِشِرَاعِ
وإذا أطَفْتَ بها أطفت بكَلْكَلٍ — نَبِضِ الفَرائِصِ مُجْفَرِ الأضلاعِ
مَرِحَتْ لِلنَّجَـاءِ كأنَّما — تَكْرُو بكَفَّيْ لاعِبٍ في صَاعِ
فِعْلَ السَّريعةِ بادرتْ جُدَّادَها — قبلَ المَسَاءِ تَهُمُّ بالإسراعِ
فَلأُهْدِيَنَّ مَعَ الرِّيَاحِ قصيدةً — مِنِّي مُغَلْغَلَةً إلى القَعْقَاعِ
تَرِدُ المياهَ فما تَزالُ غريبةً — في القوم بينَ تَمثُّلٍ وسَمَاعِ
وإذا الملوكُ تدافعتْ أركانُها — أفْضَلْتَ فوق أكفِّهِمْ بِذِرَاعِ
وإذا تَهيجُ الرِّيحُ مِن صُرَّادِها — ثَلْجاً يُنِيخُ النِّيبَ بالجَعْجَاعِ
أحْلَلْتَ بَيْتَكَ بالجَميعِ، وبعضُهم — مُتفرِّقٌ لِيَحُلَّ بالأوزاعِ
ولأنتَ أجْوَدُ من خليجٍ مُفْعَمٍ — مُتَرَاكِمِ الآذيِّ ذي دُفَّاعِ
وكأنَّ بُلْقَ الخَيْلِ في حافاتِه — يَرْمِي بِهِنَّ دَوَالِيَ الزُّرَّاعِ
ولأنتَ أشجَعُ في الأعادي كلِّها — من مُخْدِرٍ لَيْثٍ مُعِيدٍ وِقَاعِ
يأبى على القومِ الكثيرِ سلاحُهُم — فيبيتُ منه القومُ في وَعْوَاعِ
أنتَ الوَفيُّ فما تُذَمُّ، وبعضُهم — تُودِي بذمَّتِهِ عُقَابُ مَلاعِ
وإذا رَمَاهُ الكاشِحُونَ رَمَاهُمُ — بمَعَابِلٍ مَذْرُوبَةٍ وقِطَاعِ
ولِذَاكُمُ زَعَمَتْ تَمِيمٌ أنَّهُ — أهلُ السَّماحةِ والنَّدَى والباعِ

٣- النَّابِغَة الذُّبْيَانِي

مدح الملك النعمان أبي قابوس

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْيَاءِ فالسَّنَدِ — أقْوَتْ وطالَ عليها سالِفُ الأَبَدِ
وَقَفْتُ فيها أُصَيْلاناً أُسائلُها — عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبْعِ مِن أحَدِ
إلا الأواريَّ لأياً ما أُبَيِّنُها — والنُّؤْيُ كالحَوضِ بالمظلومةِ الجَلَدِ
رُدَّتْ عليه أقاصيه ولَبَّدَهُ — ضَرْبُ الوليدةِ بالمِسْحاةِ في الثَّأَدِ
خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحْبِسُهُ — ورفَّعَتْهُ إلى السَّجْفَيْنِ فالنَّضَدِ
أمْسَتْ خلاءً وأمسَى أهلُها احتملوا — أخْنَى عليها الذي أخْنَى على لُبَدِ

فعدِّ عمّا ترى إذْ لا ارتجاع لَهُ
وانْمِ القُتُودَ على عَيْرانةٍ أُجُدِ

مقذوفةٍ بدَخيسِ النَّحْضِ بازِلُها
له صريفٌ صريفَ القَعْو بالمَسَدِ

كأنَّ رَحلي وقَدْ زالَ النهارُ بنا
يومَ الجليل على مُستأْنِسٍ وَحَدِ

من وَحْشِ وَجْرةَ مَوْشيٍّ أكارِعُهُ
طاوي المَصيرِ كسَيْفِ الصَيْقَلِ الفَرَدِ

أسْرَتْ عليه من الجوْزاء ساريةٌ
تُزْجي الشَمالُ عليه جامِدَ البَرَدِ

فارْتاعَ من صوتِ كلّابٍ فَباتَ لَهُ
طَوْعَ الشَوامِتِ من خَوْفٍ ومن صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عليه واستمرَّ به
صُمْعُ الكُعوب بَريّاتٌ مِنَ الحَرَدِ

وكان ضُمْرانُ منهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النَجُدِ

شكَّ الفريصةَ بالمِدْرَى فأنْفَذَها
طَعْنَ المُبَيْطِرِ إذ يشْفي من العَضَدِ

كأنّهُ خارجاً من جَنْبِ صَفْحَتِهِ
سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عند مُفْتَأَدِ

فَظَلَّ يَعْجُمُ أعلى الرَّوْقِ مُنْقبِضاً
في حالكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غيرِ ذي أَوَدِ

لَمّا رأى واشقٌ إقْعاصَ صاحِبِهِ
ولا سبيلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ

قالتْ لهُ النفسُ إنّي لا أرى طَمَعاً
وإنَّ مولاكَ لَمْ يَسْلَمْ ولَمْ يَصِدِ

فتِلكَ تُبْلِغُني النُعْمانَ إنَّ لَهُ
فَضْلاً على الناس في الأدْنَى وفي البَعَدِ

إلا أرى فاعلاً في الناسِ يُشْبِهُهُ
ولا أُحاشي مِنَ الأقوامِ مِن أحَدِ

ولا سُلَيْمانَ إذْ قالَ الإلهُ لَهُ
قُمْ في البَرِيّةِ فاحْدُدْها عنِ الفَنَدِ

وخَيِّسِ الجِنَّ إنّي قد أذِنْتُ لهم
يَبنُون تَدْمُرَ بالصُفّاحِ والعَمَدِ

فَمَنْ أطاعك فانْفَعْهُ بطاعتِهِ
كما أطاعَكَ وادْلُلْهُ على الرَّشَدِ

ومَنْ عصاكَ فعاقِبْهُ مُعاقَبَةً
تَنْهى الظَّلومَ ولا تَقْعُدْ على ضَمَدِ

إلاّ لمِثْلِكَ أو مَنْ أنْتَ سابِقُهُ
سَبْقَ الجَوادِ إذا استَوْلَى على الأمَدِ

أعْطَى لِفارِهَةٍ حُلْوٍ تَوابِعُها
مِنَ المَواهِبِ لا تُعْطَى على نَكَدِ

الواهِبُ المائةَ المِعْكاءَ زَيَّنَها
سعدانُ تُوضِحَ في أوبارِها اللِّبَدِ

والأُدْمَ قدخُيِّسَتْ فُتْلاً مَرافِقُها
مشدودةً برِحالِ الحِيرةِ الجُدُدِ

والراكضاتِ ذُيولَ الرَّيْطِ فانَقَها
بَرْدُ الهَواجِرِ كالغِزْلانِ بالجَرَدِ

والخَيْلَ تَمْزَعُ غرباً في أعِنَّتِها
كالطَّيْرِ تَنْجو من الشُؤْبوبِ ذي البَرَدِ

احْكُمْ كَحُكْمِ فتاةِ الحَيِّ إذْ نظرتْ
إلى حَمامٍ شِراعٍ واردِ الثَمَدِ

يَحُفُّهُ جانِبا نِيقٍ وتُتْبِعُهُ
مِثْلَ الزُجاجةِ لم تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ

فكَمَّلَتْ مائةً فيها حمامتُها — وأسرعت حسبة في ذلك العدد
فلا لَعَمْرُ الذي مَسَّحتُ كَعْبَتَهُ — وما هريق على الأنصاب من جسد
والمؤمِنِ العائِذاتِ الطَّيْرَ تمسَحُها — ركبان مكة بين الغيل والسعد
ما قُلْتُ من سَيِّءٍ مما أُتِيتَ به — إذا فلا رفعت سوطي إلي يدي
إلا مَقالَةَ أقوامٍ شَقِيتُ بها — كانت مقالتهم قرعا على الكبد
أُنْبِئْتُ أنَّ أبا قابوس أوْعَدَنِي — ولا قرار على زأر من الأسد
مَهْلاً فِداءً لَكَ الأقوامُ كُلُّهُمُ — وما أثمّر من مال ومن ولد
لا تقذفَنِّي بِرُكْنٍ لا كِفاءَ له — وإن تأثفك الأعداء بالرفد
فما الفرات إذا هب الرياح له — ترمي غواربه العبرين بالزبد
يمده كل واد مترع لجب — فيه ركام من الينبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصما — بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة — ولا يحول عطاء اليوم دون غد
هذا الثناء فإن تسمع به حسنا — فلم أعرض أبيت اللعن بالصفد
ها إنَّ ذي عذرة إلا تكن نفعت — فإن صاحبها مشارك النكد

الهوامش

* عنوان البحث في الإنجليزية هو : .The Origins of The Qasida Form وقـــد نشـــر في كتاب Qasida Poetry In Islamic Asia and Africa (Tow Volumes) : وعنوانـــه الفرعي هو : Classical Traditions and Modern meanings. Edited by stefen Sperl and christopher shacle. E. J. Brill, Leiden - New York. Koln, 1996.

** أستاذ الأدب العربي القديم ، ورئيسة معهد دراسات اللغات السامية والعربية في جامعة برلـــين الحرة بألمانيا .

*** أستاذ الأدب والنقد في جامعة اليرموك – الأردن .

١) ابن رشيق القيرواني ،أبو علي الحسن : العمدة في محاســن الشعر وأدبه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين . عبدالحميد (جزءان) ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٣٨٣هـــ ، ١٩٦٣ – ١٩٦٤م ج١ ص ١٨٨ . (الطبعة الرابعة ، دار الجيل – بيروت ١٩٧٢م) .

٢) انظر Jacobi, R. Stdien Zur Poetik der altarvischen, Qasida, Franz, Stiener Wiesbaden, 1971, p. 1.

* سيلاحظ القارىء العربي بعض الاختلاف في تسمية بعض المصطلحات المألوفة له . لقد حـاولت الالتزام بالمعنى الحرفي لهذه المصطلحات ، لأنني وجدت لدى ياكوبي – في أثناء مناقشــتي لهـا صيف هذا العام في برلين . مفاهيم خاصة عن الناقة والرحلة والغزل والنسيب .وما إلى ذلـك. [المترجم] .

٣) انظر مادة (نسيب) في : .Eneyclo paedia of Islam

* تعني كتاب : " القصيدة الشعرية في الأدب الإسلامي في آسيا وأفريقيا وهو الكتاب الذي يضـم بحثها وبحوثاً أخرى من العالم الإسلامي ومن أفريقيا ، وقد صدر في جزأين كبيرين كما أشــرت سابقاً [المترجم] .

4) Guidi, I. I P "nasib" nella qasida araba` in Actes du XIVe Siecle congrès International des Orientalistes, Alger 1905, Vol 3, Paris, 1907, pp. 8 - 12 .

5) Johnstone, T., Nasib and mansogur, Journal of Arabic Literature (JAL) vol. 3, 1972, pp. 90 - 95.

6) Richter, G. "Zur Enstehungsgeschichte der. Altarabischen Qaside, Zeitschrifider, Dutschen Morgenlandischen. Gesellschaft, (Z D M G) Vol 2, 1938, pp 552 - 69 .

7) Bloch. A. "Qasida". Asiatische, Studien. Vol2, 1948, pp 106 - 132.

8) Op. Cit. p 132.

9) Blachere, Regis, Histoire de la litterature arabe des origines a la fin du xve siecle de J. c 3 Vol5, Ardien - Maisonneuve paris, 1952, 1964. p 184.

10) Grunebum G. Von. "Zur chronologe der fruharabischen Dichtung'. Oriemalia, N.S. Vol. 8, 1959. pp 328 - 45.

* تشير إلى قول عبيد :

هذا ، وربــت حـــــرب قد سموت لهـــا   حتى شبيـــت لها نـــارا بإشــــــعال

[المترجم]

11) Monroe, James : " Oral composition in pr-Islamic poetry, Journal of Arabic Literature, Vol. 3, 1972, pp 1 - 53.

12) Zwettler, M. The oral tradition of classical Arabic poetry, Ohio University press, Colombus, 1978.

13) Petracek, K. The semantic structure of the romance of "Anter and its character". folia orientalia, Vol, 19, 1978, pp 57 - 63.

14) Jacobi, R. Studien zur Poetik der attanabischen Qaside. Franz Steiner, Wiesbaden, 1971, pp. 54, 66.

15) Jacobi, R. "The Camel - Section of the Panaggrical ode' Journal of Arabic literature, col. 13, 1982, pp, 1 - 12.

16) Hamori, A. The art of Medieval Arabic literature University Press, Princeton, 1974.

17) Jacobi, R. Studien zur poetik der attarabischen, Qasida, p. 61.

18) Jacobi, R. The camel - section of the panagyrical ode. pp. 1 - 22.

١٩) انظر المرجع السابق ص ٨ – ٣١ .

٢٠) المرجع السابق ، ص ص ١٤ – ١٩ .

* يتألف ملحق البحث النصوص الثلاثة التي اعتمدت عليها الأستاذة الدكتورة ريناتا يـــاكوبي في طرح نظريتها عن أصول شكل القصيدة . وهذه النصوص على التوالي :

١ – قصيدة عبيد بن الأبرص .

٢ – قصيدة المسيب بن علس .

٣ – قصيدة النابغة الذبياني .



نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي



موسى ربابعة

يحاول هذا البحث أن يناقش ظاهرة تتكرر في الشعر الجاهلي، وهي ظاهرة مخاطبة الجمادات والأشياء المعنوية والحيوانات على أنها كائنات حية ، إضافة إلى خطاب الشخص الميت على أنه كائن موجود يسمع ويعي .

وإن هذا البحث سيقتصر على معالجة الشواهد التي يقترن الخطاب بها بالنداء ، ولن يلتفت إلى شواهد الخطاب الأخرى ؛ لأنها تحتاج إلى بحث مستقل وذلك ؛ لأن هناك ألواناً من الخطاب لا تقترن بالنداء ، وإنما تأتي على شكل حوار ، ومن هنا تأتي أهمية الخطاب المقترن بالنداء؛ لأنه يجسد إحساساً عميقاً يتولد من خلال النبرة التي يحدثها أسلوب النداء في سياق النص الشعري .

وهذا اللون من الخطاب قريب مما يسمى بالبلاغة اليونانية بالـ Apostrophe، وكان يقصد به أن يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أشخاص ميتين أو أن يخاطب الأشياء الجامدة والأشياء المعنوية خطاباً مباشراً مقترناً بالنداء[1] . وفي ضوء هذا التعريف فإن الـApostrophe يلتقي مع التشخيص Personification حتى إن التشخيص ليعد فرعاً منه[2] إلا أنه يختلف عن التشخيص في خطاب الشخص الميت .

وتعتمد هذه الظاهرة على الخيال الشعري وقدرته على

الابتكار في تكوين مواد جديدة تنسجم مع ما يريد الشاعر أن يعبر عنه ، وقد ظهرت قدرة الشاعر الخيالية من خلال التفاعل القائم بينه وبين الأشياء المحيطة به ، والخطاب – كما هو مألوف ومعروف – يوجه إلى الإنسان ، ولذلك يبدو خطاب الجماد والحيوان والشيء المعنوي والشخص الميت أمراً غريباً يبعث على الدهشة ، وأن هذه الدهشة ناتجة عن إقامة علاقات مع الأشياء ومحاورتها للوقوف على كنهها وأبعادها من خلال علاقتها بالإنسان .

وقد ورد هذا اللون من الخطاب في الشعر الجاهلي بصورة واضحة ، ولذلك فإن دراسة مثل هذا الأسلوب من التعبير لابد أن تكشف عن قوى التفاعل القائم بين الشاعر والعالم المحيط به ، إذ إنها تعكس مدى العلاقة التي تربط بين الشاعر والأشياء الجامدة والمعنوية "، وتجسد رؤيته وموقفه من الأشياء . وإن خطاب الأشياء التي لا تخاطب في العادة أمر وثيق الصلة بالموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر ، ويحتوي على شيء من الغرابة التي تحدث دهشة يستطيع الشعر من خلالها أن يهز أعماق المتلقي ووجدانه .

وإن طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر الجاهلي بالبيئة المحيطة به هي التي تدخلت في تكوين رؤى جديدة للأشياء ، وبخاصة أن الشاعر الجاهلي لم يكن بعيداً عن أشياء الوجود التي كان يراها . فهو لم يرها صامتة خرساء وإنما رأى الأشياء نابضة بالحياة لأنه عكس ما في نفسه عليها . والشاعر الذي وجد نفسه أمام أكوام من الحجارة تتكلم مثله ورافق الحيوان في حله وترحاله ظن أن الحيوان يعي ويدرك فتوجه إليه بالخطاب ، ورأى الليل مليئاً بالرهبة

والخوف فصرخ في وجهه وهكذا. ولذلك فإن الشاعر الجاهلي لم يكن يرى الأشياء جامدة على الحقيقة ، وإنما يرى أنها نابضة بالحياة قادرة على الحديث ، فحاورها وعكس مشاعره من خلال هذا الحوار.

ولذلك لا تبدو الدنيا للإنسان البدائي جماداً أو فراغاً بل عارمة بالحياة، "وإن البدائي قد يجابه أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة في أية لحظة لا كـ "هو" بل كـ " أنت " والأنت في هذه المجابهة تكشف عن الفردية والخواص والإرادة ، وقد ينجم عن التجربة المتكررة للعلاقة بين الأنا والأنت نظرة شخصانية لا تناقض فيها ، فتشخص الأشياء والظواهر المحيطة بالإنسان على درجات متفاوتة فهي حية بشكل ما ولها إرادة خاصة "(٣).

يسلط هذا النص الضوء على قضية مهمة جداً ، وهذه القضية تعكس وجهاً حقيقاً لطبيعة تعامل الشاعر الجاهلي مع الأشياء المحيطة به ، فهو لا يرى الأشياء غريبة عنه ، ولذلك سعى إلى إقامة علاقة معها هي علاقة الأنا بالأنت ، ولم يتهيأ له إقامة مثل هذه العلاقة إلا من خلال اللجوء إلى الأسلوب المجازي المعتمد على الخطاب ، فهو يرى الأشياء الأخرى على أنها كائن آخر لكن هذا الآخر لا ينفصل عن الأنا بتاتاً ، ولذلك جاء الخطاب المجازي ليبرز كنه علاقة الشاعر مع أشياء العالم المحيط به .

يمكن تقسيم ألوان الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي في الأقسام التالية : مخاطبة الطلل ومخاطبة أجزاء الجسم ومخاطبة الشخص الميت ومخاطبة المعنويات ومخاطبة الحيوان .

١ - خطاب الطلل :

تكاد اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية تكون من أهم العناصر التي تتكون منها القصيدة ، وذلك لأنها تكشف عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان، ولكن ليس المكان الذي كان وإنما المكان في حالته الراهنة ومما طرأ عليه من تحول وموت وخراب ، وإذا كان المكان جغرافياً لا يعني للإنسان شيئاً كثيراً إلا أن المكان التجربة هو الذي يعني .

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قامت حول الطلل في الشعر الجاهلي إلا أن هذه الدراسات لم تمس ظاهرة مخاطبة الطلل إلا مساً خفيفاً ، وهذه الظاهرة ليست ظاهرة بسيطة وإنما كثر ورودها في الشعر الجاهلي حتى أصبحت عنصراً من العناصر المشتركة بين الشعراء كغيره من العناصر التي يشار إليها في الحديث عن المقدمة الطللية .

وليس هناك من شك في أن مخاطبة الطلل تكشف عن وعي الشاعر العميق بالمكان وإحساسه به ، وقد تكررت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي حتى شكلت ملمحاً أسلوبياً وذلك من خلال اقتران مخاطبة الطلل بالنداء الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة .

إن هناك اعترافاً عند بعض الشعراء مؤداه أن الأطلال لا يمكن أن تفهم وتدرك ولذلك لجأوا إلى وصفها بالخرس وبالصم والعجمة ، ومن الأمثلة عن ذلك قول زهير بن أبي سلمى :

لا الدارُ غيّرها بعدُ الأنيس ولا ... بالدار لو كلمتَ ذا حاجةٍ صمم [4]

ويقول عدي بن زيد العبادي :

أسألُ الدارَ وقد حَيَّيْتُها ... عَنْ حبيبٍ فإذا بِها صَمَمُ [5]

ويقول سلامة بن جندل :

وقفتُ بها ما إنْ تبين لسائلٍ ... وهلْ تَفْقَهُ الصُّمُّ الخوالِدُ مَنْطِقِي [6]

ويقول بشر بن عليق :

وقفتُ بها صدرَ النهارِ مطيّتي ... أسائِلُها فاستَعْجَمَتْ أن تَكَلَّما

أسائِلُها واستعجمتْ أن تُجيبني ... وما ذِكْرُ ما أعْيَى عليكَ وأعجَمَا [7]

وإذا كان بعض الشعراء قد وجدوا في الديار أحجاراً هامدة تتصف بالعجمة والصمم ، فإن بعضهم خرج على هذه الرؤية وبث في الديار حياة عارمة، ورفضت عيون الشعراء أن ترى الأطلال على حقيقتها وإنما حاولوا أن يبثوا في الديار حياة ، لأنهم يرفضون التهدم والخراب والقفر والجدب ، لأنها عناصر لا تسعف على المضي في الحياة .

ويمكن تقسيم خطاب الأطلال إلى قسمين ، قسم يقصد به الشاعر الأخبار عن الديار وما آلت إليه من خراب ودمار وحسب ، وقسم آخر يخاطب فيه الشاعر الطلل وكأنه كائن حي يعي ويدرك ، ولا يقف عند هذا الحد وإنما يضفي على الديار هالات من المهابة ويحييها ويتمنى لها الحياة . وفي القسم الأول يحاول الشاعر أن يثير إحساس القارىء وذلك حين يتوجه إلى الطلل بالمخاطبة ، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر :

يا دارَ أسماءَ بينَ السَّفْحِ فالرحبِ ... أقوى وعفّى عليها ذاهبُ الحقبِ[8]

ويقول النابغة الذبياني :

يـا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَدِ ... أقوتْ وطالَ عَلَيها سالِفُ الأبدِ
وقفتُ فيها أُصَيْلاناً أُسائِلُها ... عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبعِ من أحَدِ[9]

ومما يلاحظ أن الشعراء كانوا يضيفون الديار إلى أسماء محبوباتهم مثل "دار أسماء" "ودار مية" وغير ذلك من الأمثلة ، ثم يأخذ بعض الشعراء في أحيان معينة في ذكر ما طرأ على الديار من خراب وموت وأقفار ، ومن هنا يكون نداء الديار مقترناً بما حل بهذه الديار من تهدم . ولذلك يتحول النداء إلى صرخات من الألم والتحرق والحسرة . وهذا يكشف عن معاناة الذات الشاعرية أمام التحول الذي حل بالديار .

وفي بعض الأحيان يأخذ الشاعر بذكر بعض التفصيلات عن أسباب تهدم الطلل مثل الريح والمطر وما تحمله من صفات تدميرية ، يقول عبيد بن الأبرص .

يـا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هَطَّالِ ... بالجو مثل سحيقِ اليمنةِ البالي
جَرَت عليها رياحُ الصيفِ فاطرحتْ ... والريحُ مما تعفيها بأذيالِ
حبستُ فيها صحابي كي أُسائِلُها ... والدمعُ قد بلَّ مني جيبَ سِرْبالي[10]

ويشتمل مثل هذا الأسلوب على رؤية الإنسان الجاهلي أمام فكرة التغييروالتحول التي يراها تجري في الحياة، ويأتي النداء في المقام وكأنه إيقاظ للشعور الإنساني الذي يدهش أمام التحول ، وعلى الرغم من وعي الشاعر التام بأن الخطاب لا يفيد إلا أن هذا

تكريس للشعور الإنساني ، وإبراز له أمام صدمة التحول التي يرفضها الشاعر.

وتقترن مخاطبة الطلل بإيقاظ الأسى واللوعة في نفسية الشاعر وتأتي المخاطبة وكأنها إعلان للوجود والألم الذين يسيطران على الشاعر ، ومن هنا فإنه لا يرى في الطلل لا الهم والوجع ، يقول لقيط بن يعمر الإيادي :

يا دارَ عمرةَ من مُحْتلها الجَرَعا ... هاجتْ لي الهمَّ والأحزانَ والوجَعَا

تامتْ فؤادي بذاتِ الجزعِ خرعبةٌ ... مَرّتْ تُرِيدُ بذاتِ العذبةِ البِيَعَا[11]

إن إحساس الشاعر بالمكان جعله يفطن إلى قيمة هذا المكان ، فأخذ يخاطبه ويتقرب إليه . وإن نداءه للطلل كان نافذة استطاع الشاعر من خلالها أن يتحدث عن الديار دون أن يطلب منها شيئاً ودون أن يتمنى لها . ولكن مخاطبة الطلل لا تخرج عن إحساس الشاعر العميق بالمكان ، لأن الطلل يصبح رمزاً للتهدم والزوال وهذا يعني أن الشاعر مضطر إلى أن يعيش لحظة الصراع بين ما يريد وبين الواقع الحقيقي . فهو يريد أن يظل المكان سليماً عارماً بالحياة ، ولكن الواقع يقول بغير ذلك .

وقد التفت ابن خلدون إلى ظاهرة مخاطبة الطلل وعدها نوعاً من الأنواع الأسلوبية التي يعتمدها الشعراء في بلورة مواقفهم ورؤاهم، يقول : " فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله :

يا دارَ مَيّةَ بالعلياءِ فالسَّندِ ... أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ[12]

إن محاولة الشعراء القائمة على محاورة أشياء لا تحاور في الحقيقة تبرز حقيقة تفيد بأن الموقف الشعوري يتدخل في طريقة الصياغة. ولذلك فإن مخاطبة الطلل لا تخرج عن الرؤية العامة التي كان الشاعر الجاهلي يراها عندما يقف عند شواهد الخراب والموت، وإن الشعراء لم يكتفوا ببكاء الأطلال وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة سؤالها وإنطاقها، " وهم يعرفون ويقررون أن هذه الأطلال لا تجيب، والشاعر هنا لا يقدم لنا شيئاً يعرف أنه عديم الجدوى وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود"[١٣].

وربما يكون اكتفاء الشاعر بمخاطبة الطلل دون أن يدعو ويتمنى له هو الأساس ، إذ توسع الشعراء في مخاطبة الطلل وخاطبوه على أنه كائن حي يعي ويعقل ويدرك ويحس، وهذا يقود إلى الحديث عن الضرب الثاني من مخاطبة الطلل المقترن بالنداء مع التمني للطلل بالسلامة والحياة . يقول عنترة :

هَلْ غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ ... أم هَلْ عرفتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أعياكَ رسمُ الدارِ لم يَتَكَلَّمِ ... حتَّى تَكَلَّمَ كالأصَمِّ الأعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بها طويلاً ناقتي ... أشْكُو إلى سُفعٍ رواكدَ جُثَّمِ
يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تَكَلَّمِي ... وعِمِي صَبَاحاً دارَ عبلةَ واسْلَمِي[١٤]

لم يكتف الشاعر هنا بأن يخاطب ديار محبوبته ؛ وإنما يطلب منها أن تتكلم ، وإن الهيئة التي جاء عليها الخطاب تبرز حس التمني والتوسل والتضرع ، وكأن الشاعر يحس أنه في موقف ضعف ، ولذلك فهو يطلب للديار بأن تتحدث ، لأن حديثها ربما يخلصه من المأساة التي يعيشها . فهو يتحدث إلى الحجارة السوداء التي لا حياة

فيها ، ولكنه يرفض أن يرى الحجارة وبقايا الديار جماداً ، وذلك لأن هذه الحجارة تصبح رمزاً من رموز الفناء ومشكلة من مشكلات الوجود التي أقلقت الشاعر الجاهلي . وتأتي قيمة أسلوب الخطاب لتبرز مدى إحساس الشاعر بالحياة وما يكتنفها من تغير . فلو قال الشاعر إن ديار عبلة مصابة بالصمم والعجمة لكان المعنى إخبارياً، لكن الشاعر عندما يتحدث عن الديار بهذه اللهجة فإنه يبرز لحظة الانفجار الإنفعالي[١٥]، فالشاعر لا يصف حالة الديار وإنما يصف انفعاله العميق إزاء الديار التي أصيبت بالموت والخراب .

إن استخدام أداة النداء مع الجماد أمر غير مألوف وغير عادي إلا إذا كان الشاعر يرى أن الجماد يحس ويشعر ويدرك . وتبرز علاقة الأنا بالآخر من خلال التوسل والتضرع ... ، فالديار تشكل محوراً أساسياً من محاور الحياة الذي كان الشاعر الجاهلي جزءاً منه . ولذلك فهو عندما يخاطب الديار ، فإنه يرى أن "الأنت" تموت وتندثر ، وإن موتها واندثارها إنذار بأن الحياة لابد وأن تنتهي، ولأنه يصر على السلامة والسعادة فهو يتمنى هذه الأشياء للديار .

ويعكس أسلوب النداء ذروة الانفعال الإنساني أمام إحساس المرء بالزوال والموت ، ومناداة الديار تصبح إشارة من إشارات الرفض للموت ، فعنترة ينادي الديار "... ويحيها ويدعو لها بالسلامة، ثم هو يسوق هذه المعاني مساقاً خليقاً بشيء من التروي : فقد بدأ بالنداء مضافاً إلى اسم المحبوبة ثم ثنى بالأمر فخرج به إلى الالتماس والرجاء ثم حياها وعطف إلى النداء المضاف إلى اسم المحبوبة مرة أخرى وانتهى إلى هذا الدعاء الجميل "[١٦].

إن استعطاف الديار يصبح ملمحاً من الملامح التي تبرز لحظة العجز الإنساني أمام سلسلة الانطفاءات التي يشاهدها في حياته، ولذلك يسعى الشاعر إلى أن يقف موقفاً يعتقد أنه يعوضه عما يشعر به من عجز ، فلا حول له ولا قوة أمام مشاهد التغيير التي تطرأ على أشياء الحياة التي يتعلق بها تعلقاً مباشراً ، يقول امرؤ القيس:

ألا عِمْ صَبَاحاً أيُّها الطَّلَلُ البَالي ... وهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كانَ في العُصُرِ الخَالي
وهَلْ يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مُخَلَّدٌ ... قليلُ الهمومِ ما يبيتُ بأوْجَالِ[17]

تكشف تحية الطلل والسلام عليه حرص الشاعر على أن يظل الطلل يفيض بالحياة والبهجة ، وأن يبقى... ، لكن الطلل أصبح بالياً، ولذلك فإن السعادة لا يمكن أن تتفق مع البلى والزوال ، لأن السعادة تمتزج بالخلود . فإلى جانب الفناء والزوال والبلى هناك جانب البقاء والسعادة التي يسعى الشاعر إلى البحث عنها وامتلاكها، وربما يكون بحث الشاعر عن الخلود وراء إصراره على رفض الموت للأطلال ، ثم يقول امرؤ القيس :

ألا انعم صباحاً أيُّها الرَّبْعُ وانطِقِ ... وحَدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئتَ واصدُقِ
وحَدِّثْ بأن زالتْ بليلٍ حُمُولُهُمْ ... كَنَخْلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ[18]

يقيم الشاعر علاقة وثيقة بينه وبين الطلل، فهو يتحدث إليه لكي ... يخبره عن ارتحال القوم عن المكان ، والشاعر لم يلجأ إلى ذلك إلا ليبرز أن المكان جزء لا يتجزأ من ذاته ووجوده ومصيره، كما أن الطلل هو تجسيد لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الماضي من مباهج الحياة وتألقها ، وبكاء الشاعر للطلل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكه أمراً مستحيلاً .

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء كانوا يحيون الطلل بتحية أهل الجاهلية وهذا رفع من شأن المكان ومنحه صفات إنسانية عميقة الدلالات والأبعاد "فقد كان العرب يقولون في تحيتهم بينهم في الجاهلية " انعم صباحاً وانعموا صباحاً " فيأتون بلفظ انعموا من النعمة بفتح النون وهي طيب العيش والحياة ويصفونها بقولهم "صباحاً " لأن الصباح أول النهار ، فإذا حصلت فيه النعمة استصحب حكمها واستمرت اليوم كله فخصوها بأوله إيذاناً بتعجيلها وعدم تأخرها إلى أن يتعالى النهار "(١٩).

إن اقتران النداء بالتحية يحمل تبجيلاً للديار ويبرز أهميتها هذا بالإضافة إلى دعاء الشعراء لها بالسلامة، وإن دعاء الشعراء لها بالسلامة يكشف عن هاجس عميق كان يعيش في دواخلهم ، وهذا الهاجس هو خوفهم من أن تنقضي السلامة ، وإن هذا الدعاء ما هو إلا محاولة لإيقاف عنصر الخراب والحفاظ على استمرارية الحياة .

ومن هنا فقد جاء تمني السلامة للديار والربع متصلاً بالموقف العام الذي كان ينطلق منه الشعراء الجاهليون ، وهذا الموقف هو البحث عن البقاء والأمان في حياة تضطرب بالحروب والقتل والتهدم، يقول زهير ابن أبي سلمى :

فَلَمَّا عرفتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِها ... ألا انْعِمْ صَباحاً أيُّها الرَّبْعُ واسلَمِ (٢٠)

إن الشاعر حريص كل الحرص على أن يرفض عنصر الموت يرده عن الديار ، فقد تراءى له أن هذه الديار لاتزال تنبض بالحياة "وبعبارات أخرى يسيرة يعتقد أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربع فهو مازال حياً ، والحياة إذن من الممكن أن تنبثق – دائماً – إذا

عنى بها الإنسان وأولاها مشاعره وأخلص لها ... ، وكان قلبه مملوءاً بحبها والتفاني في سبيلها "[٢١].

ولا يمكن أن تنفصم مخاطبة الطلل عن رؤية الشاعر للوجود بشكل عام ، ومناداة الطلل تضحى علامة هامة على توكيد موقف الشاعر من قضايا الوجود التي تعترض سبيل حياته وتعطلها ، ومن هنا يمكن أن تكون مناداة الطلل وإصرار الشاعر على سلامتها صرخة في وجه الحياة ، التي لم تتوقف عن تشتيت الإنسان وبعثرة كيانه . "وإن وقوف الشاعر الجاهلي عند أطلال أحبته أو بكاء دياره التي هجرها إذا اضطر إلى هجرها لم يكن غريباً ؛ لأن الطلل عندهم قطعة من الحياة التي لا تهرم كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان رده مهما حاول فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها "[٢٢].

إن مخاطبة الطلل والتوسل إليه على أنه يظل سليماً تبرز على صعيد الموقف الشاعري رؤية ذات مساس بالحياة التي كان يحياها الشاعر الجاهلي " الذي لم يكن يتحدث عن عاطفة شخصية وإنما يفكر – بطريقته الخاصة في مشكلات أساسية كان يحاور نفسه في معنى الحياة ويلتمس لها العون حين يخاطب الطلل ، الطلل الذي ذهب ولن يعود ، وهو قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء ، الطلل المرئي جزء من الماضي الذي لا يستطيع رده "[٢٣].

أما على صعيد الجانب الفني فإنه ظاهرة مخاطبة الطلل تصبح من الأمور الهامة، وتنبع أهميتها في أن الشاعر يضع الطلل في إطار الحياة الإنسانية وذلك من خلال مخاطبته بأداء النداء التي

تستخدم في نداء الإنسان عادة ، لذلك فعندما يأتي النداء على هذا النحو فإنه يشعر بذلك الانفجار الانفعالي الذي يبرز ذروة التأزم في نفسية الشاعر ، لأنه يرى أن جزءاً من ذاته بدأ بالخراب ، ولذلك يأخذ الشاعر بمخاطبة الطلل على أنه جزء من هذه الذات مع ما يرافق هذه المخاطبة من إحساس بالحزن والألم .

إن الاندهاش النابع من هذا الأسلوب عائد إلى لجوء الشاعر إلى ما هو غير عادي وطبيعي في أن يخاطب جماداً، ويعرف أن الجماد لا يمكن أن يجيب ، لكنه يرفض هذه المعرفة ، ويصر على مخاطبته ، لأن نفسه وانفعاله يقودانه إلى هذا ، ولذلك يصبح استعمال النداء في مثل هذا السياق مسوغاً ، إذ يصبح الجماد هو "الأنت" التي ترتبط بالشاعر ارتباطاً عميقاً . ومن هنا فإن نداء الطلل يحدث توتراً ما في سياق النص الذي يرد فيه ، وهذا التوتر ناتج عن غرابة مثل هذا الاستخدام الذي يكشف عن الانفعال العميق في نفسية الشاعر .

وفي حقيقة الأمر فإن استخدام النداء في مثل هذا السياق يكشف عن قدرة الشاعر على تجاوز العادي والمألوف والارتقاء باللغة إلى درجة الإحيائية والتعبيرية ، فلو أراد الشاعر أن يكون مباشراً وتقريرياً لما توجه إلى الطلل بالنداء ، لأن الإيحائية التي تبرز من خلال مخاطبة الطلل تجنب الشاعر استخدام اللغة المباشرة والتقريرية ، وتجعل لغته لغة متوهجة تثير في نفس القارىء تساؤلات كثيرة ومتعددة ، وهذه هي قيمة مثل هذا الأسلوب .

وهناك بعض الشواهد على مخاطبة المكان غير المكان الطلل

كانت قد وردت في الشعر الجاهلي ومنها مخاطبة البيت ومخاطبة الجبال . ومن الأمثلة على ذلك قول عمرو بن قعاس المرادي مخاطباً البيت :

ألا يا بيتُ بالعلياء بيتُ ولولا حُبُّ أهْلِكَ ما أتيتُ
ألا يا بيتُ أهلُكَ أوعدوني كأني كلَّ ذَنْبِهم جَنَيْتُ[٢٤]

تعكس مخاطبة البيت العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان . ومما يلاحظ أن ارتباط الإنسان بالمكان يكون عميقاً ، إذا كان المكان يعني له ذكريات وأحلاماً ، ويبدو أن العلاقات الإنسانية المتداخلة هي تعطي المكان أهمية خاصة .

وقد خاطب الشعراء الجبل في الشعر الجاهلي وهذا الخطاب يكشف عن علاقة عميقة بين الإنسان والمكان الذي هو موطن التجربة . تقول أسماء المرية صاحبة عامر بن طفيل :

أيا جَبَلَي وادي عريرةَ التي نأتْ عَنْ ثوى قومي وحق قُدُومُهَا
ألا خلّيا مجرى الجنوب لَعلّهُ يُدَاوي فؤادي من جواهُ نَسيمُهَا
وكيفَ تُداوي الريحُ شوقاً مُماطِلاً وعيناً طَويلاً بالدموع سجومُهَا
وقولا لركبانٍ تميمة غدتْ إلى البيت تَرْجُو أنْ تحطَّ جُرُومُهَا
بأن أكنافَ الرغامِ غريبةً مولهةً ثكلى طويلاً نَئِيمُهَا
مقطعةٌ أحشاؤُهَا من جوى الهوى وتبريحِ شوقٍ عاكفٍ ما يُريمُهَا[٢٥]

تأتي مخاطبة الجبلين في هذه الأبيات ، وتتحدث الشاعرة إلى الجبلين لأنهما يذكرانها بالحبيب ، ولذلك يأتي الحديث إلى الجبال من أجل أن تسمح لريح الجنوب بالهبوب ، لأنها جديرة أن تذكر بالمحبوب الذي أصبح بعيداً . ومن هنا يصبح المكان الذي يقيم فيه

الحبيب تجسيداً رائعاً للعلاقات الإنسانية من خلال إبراز عنصر المكان، ويبدو أن موتيفة مخاطبة الجبل قد أصبحت أمراً أساسياً في شعر شعراء الغزل العذري فيما بعد ، فهذه الأبيات تذكر بما قاله مجنون ليلى :

أيَا جَبَلِي نُعمانَ باللهِ خَلِّيا | سبيلَ الصَّبا يَخْلُص إليَّ نَسِيمُهَا
أجِدْ بَرْدَهَا أو تَشْفِ منِّي حرارةً | عَلَى كَبِدٍ لم يبقَ إلا صَمِيمُهَا
فإن الصَّبا ريحٌ إذا ما تَنَسَّمَتْ | عَلَى نَفْسِ محزونٍ تجلَّتْ هُمُومُهَا[٢٦]

٢ - خطاب أجزاء الجسم :

يبدو أن الشعراء في مختلف عصورهم كانوا قد خاطبوا بعض أجزاء الجسم ، فقد خاطب شعراء الأمم الأخرى أجزاء الجسم مثل العين والقلب[٢٧] ، كما أن بعض الشعراء كانوا قد استخدموا بعض أجزاء الجسم كاستعارات[٢٨] .

لقد خاطب الشعراء الجاهليون العين والقلب دون غيرهما من أجزاء الجسم الأخرى ، وربما يكون لهذا الخطاب إشارات عميقة الدلالات . فالعين والقلب جزءان مهمان من أجزاء الجسم ومخاطبتهما متصلة بالجانب العاطفي للإنسان ، فقد أكثر الشعراء الجاهليون من مخاطبة العين ، وقد جاء هذا الخطاب في قصائد الرثاء بشكل لافت للنظر ولذلك خاطبها الشعراء على أنها تعي ما يريدون، وكأنها إنسان له عقل وقلب ، ومن الأمثلة على ذلك قول امرىء القيس :

ألا يَـا عَيْـــنُ بَكّــي لي شِــنِيْنَا وبَكّـــي لي الملــوكَ الذاهبينَـــا
ملـوكاً من بني حُجـرِ بـــن عمـــرو يُسَـاقون العشــيَّةَ يُقتَلُـــونَا[29]

إن افتتاحية هذه القصيدة ذات دلالة على وعي الشاعر بأهمية العين في مثل هذا المقام الذي يشعر بالحزن والأسى ، ولذلك فقد فطن الشاعر إلى مخاطبة الجزء الذي يبرز ألمه وحزنه ، فهو يتوسل لعينـــه أن تبكي الذين فقدهم .

وقد يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى أن يخـــاطب عينيـــه بصيغة المثنى ، يقول أوس بن حجر :

عَيْنَيَّ لابُـدَّ مــن سَـكْبٍ وتَـهمَالِ على فَضَالَــةَ جَــلِّ الـرزءِ والعَـالي
جُمَّا عليه بمــاءِ الشَّــأنِ واحْتَفِــلاَ لَيسَ الفُقودُ ولا الهلكى بأمثــالِ[30]

ومن الجدير بالملاحظة أن الشعراء كـــانوا – في الغـــالب – يفتتحون قصائدهم بمخاطبة العين ويبدو أن هذا كان مدخلاً يستـطيع الشاعر من خلاله أن ينفذ إلى الحديث عن المرثي وأثر موتـــه علـــى نفسية الشاعر ، يقول بشر بن أبي حازم :

ألا يا عــينُ مـا فـابكي لي سُـمَيراً إذا ظَـلَّ المطيُّ لــــه صريـــف
ألا يا عــينُ ما فأبكــي لي سُــميراً إذا صعرت من الغضب الأنـــوف[31]

لقد كرر الشاعر خطاب العين في شطرين متتاليين ، ومثـــل هذا التكرار يوحي بجو طقوسي كان يمارس به البكاء والتفجع علـــى المرثي . وهذا من شأنه أن يذكر بما تقدمه العين في لحظة الحزن مـــن خدمة للإنسان في تخفيفها للألم .

ويمكن أن تعد الخنساء من أكثر الشعراء خطابـــاً للعـــين في

مراثيها ، وخطاب العين عند الشعراء لم يكن بزجر العين عن البكاء، وإنما يكون بدعوتها للبكاء والتوسل إليها بأن تذرف الدموع الغزيرة، وتكاد تكون افتتاحيات قصائد الخنساء متشابهة إلى حد كبير، ومرتكز هذا التشابه قائم على تكرارها مخاطبة العين في معظم قصائدها التي تبدأ بمخاطبة العين وحثها على الإسراف في البكاء، تقول :

يا عينِ جُودي بالدّمُوع ... المستهلاتِ السوافحْ
فيضاً كما فاضتْ غروبُ ... المنزعاتِ من النواضحْ
وابكي لصخرٍ إذ ثوى ... بيْنَ الضريحةِ والصفائحْ(٣٢)

وتقول أيضاً :

أيا يا عينِ ويحك أسعديني ... لريب الدهر والزمنِ العضوضِ
ولا تُبقي دموعاً بَعْدَ صخرٍ ... فقد كُلِّفت دهركِ أن تَفيضي
ففيضي بالدموع على كريمٍ ... رَمتْهُ الحادثاتُ ولا تغيضي(٣٣)

تعكس هذه الأمثلة جدوى استعطاف الشاعرة للعين في موقف الحزن والألم، فهي تخاطب العين وكأنها شخص آخر لا يتصل بجسدها ، وكأنه غريب عنها ، وهي تنفذ من مخاطبة العين إلى الحديث عن صخر ، وتجد أن البكاء يمكن أن يكون تنفيساً وتفريغاً لما يدور في نفسها من لوعة وأسى ، ومن هنا تأتي قيمة مخاطبة العين والتوسل إليها ، " فلما خاطب الشعراء موتاهم خاطبوا أيضاً العين ودمعها ، وهذا أمر طبيعي، إذ أنهم في موقف حزين ، ومن أهم مظاهره البكاء ومن ثم توجه الشعراء إلى أعينهم أن تجود بدمعها ولا تجحد "(٣٤).

ولكثرة استخدام الشعراء هذا النمط من خطاب العين أصبح

هذا الخطاب لوناً من الألوان الأسلوبية التي تعكس وعي الشعراء في انتقائهم للكلمات والألفاظ التي يستطيعون من خلالها أن يقدموا موقفهم الشعوري والإنفعالي ، ومن هنا فقد شكل تكرار خطاب العين ظاهرة من الظواهر الأسلوبية في الشعر الجاهلي .

وليس غريباً أن يختار الشعراء العين في هذا المقام، لأن العين هي موطن الدمع الذي يبرز حالة الانفعال التي يعيشها الشاعر ، وقد كان بمقدور الشعراء أن يتحدثوا عن عيونهم ودموعهم بأسلوب آخر، لكنهم آثروا أن يختاروا خطاب العين ، لأن أسلوب المخاطبة يتدخل تدخلاً كبيراً في إحداث أثر ما في نفسية المتلقي ، كما أن الظاهرة الأسلوبية متعلقة بالإختيار والانتقاء تعلقاً مباشراً[٣٥] .

ومن هنا فإن مخاطبة العين ومنحها صفات إنسانية لم تأت عبثاً وإنما جاء هذا الخطاب ليعكس موقفاً إنسانياً على درجة كبيرة من الأهمية هنا ، إن مخاطبة العين لا تكشف عن بعد مجازي فقط ، وإنما تكشف عن التقاء التجارب الإنسانية وتشابهها . فمازالت الأغاني الشعبية في العالم العربي تخاطب العين ، ومخاطبة العين تكشف عن طفولة الإنسان وبراءته التي لا تريد أن تعترف بالحقائق ، وإنما تريد أن تبرز ما بدواخلها من مشاعر وانفعالات .

وإذا كان الشعراء الجاهليون قد خاطبوا العين بصورة كبيرة فإن خطابهم للقلب لم يكن كثيراً ، يقول عدي بن زيد مخاطباً قلبه :

أيُّها القلبُ تَعلَّلْ بِدَدَنْ ... إنَّ هَمِّي في سَمَاعٍ وأُذُنْ
وشرابٍ خُسْرُوانِي إذا ... ذاقَه الشَّيْخُ تَغَنَّى وارجَحَنْ[٣٦]

يتوجه الشاعر إلى قلبه بالخطاب وكأن الشاعر كان محروماً من أصناف اللهو كلها ، فهو يدعو قلبه بقوة وعنف ليقبل على مثل هذا اللون من الحياة ، وكأن الأبيات توحي بأن الشاعر يريد أن يعوض ما فاته فيريد من قلبه أن يتوجه إلى اللهو ، ويبدو أن الشاعر كان في ضيق فيريد أن يخرج منه ، ولذلك جاء خطابه إلى القلب بصيغة الأمر ، وهذا ما يمكن أن يكونه الخطاب المجازي فالـ APOSTROPHE ربما يكون دالاً على التمني أو دالاً على الأمر[٣٧] .

ويخاطب أبو ذُؤيب الهذلي قلبه قائلاً :

جَمَالكَ أيُّهَا القلبُ القريحُ ستَلْقَى مَنْ تُحِبُّ فتستريحُ
نَهيتُكَ عن طلابك أمّ عمرو بعاقبةٍ وأنتَ إذاً صحيحُ[٣٨]

إن القلب كموطن للهوى والعشق يصبح في هذه الأبيات شخصاً آخر يأمره الشاعر بأن يتجمل ويبدو أن هذا القلب هو معادل لشخصية الشاعر ، فالشاعر لا يخاطب القلب وإنما يخاطب ذاته في الحقيقة ، لكنه اختار أن يخاطب الجزء المهم والمتصل بالعشق والحب ، وما تثيره هواجس هذا القلب من هم وقلق .

٣ - خطاب الشخص الميت :

يعكس شعر الرثاء في الشعر الجاهلي محورين أساسيين من المحاور التي تدخل في إطار الخطاب المجازي ، وليس أمراً متخيلاً أن يعمد الشعراء إلى هذا اللون من الخطاب ، لأن هذا اللون من

الخطاب يثير أشياء أساسية كانت متعلقة بعقيدة الجاهليين . فقد خاطب الشعراء الشخص الميت بقولهم له " لا تبعد، ولا تبعدن أو لا تبعدوا" أو أن يخاطبوا الميت خطاب الشخص الحي مقرنين هذا الخطاب أداة النداء.

أما استخدامهم " لا تبعد ، لا تبعدن " فهو لون اعتاد الشعراء على ذكره في قصائدهم وبكائياتهم للميت ، وقد جاء هذا اللون من الخطاب في قصائد الرثاء بشكل مثير حتى أصبح موتيفة مشتركة تتردد في شعر الشعراء في هذا العصر :

يقول النمر بن تولب مستخدماً صيغة " لا تبعد ":

فلا تبعُدْ وقد بَعُدت واجدى ... على قبرٍ تضمّنها الغمامُ(٣٩)

ويقول ربيعة بن طريف :

فلا يبعدنكَ اللهُ قيسَ بن عاصم ... فأنتَ لنا عزٌّ عزيزٌ مونلُ(٤٠)

ويقول النابغة :

فلا تَبْعَدَنْ إن المنيَّةَ موعدٌ ... وكلُّ امري يوماً به الحالُ زائلُ(٤١)

وقد جاء الخطاب بصيغة الجمع " لا تبعدوا " كقول النمر بن تولب :

بينَ البدى وبين بُرقةِ ضاحكٍ ... غوثُ اللهيفِ وفارسٌ مقدامُ
ومقابر بين الرُّسيسِ وعاقلٍ ... درستْ وفيها منجبونَ كرامُ
جزعاً جزعتُ عليهمُ فدعوتُهم ... لو يسمعونَ وكيف تُدعى الهامُ
ولا تبعدوا وغدا السلامُ عليكم ... وسرى فقد يخفقُ الأقوامُ
فأبيتُ مسروراً برؤيةِ من أرى ... فإذا انتبهتُ إذا هيَ الأحلامُ(٤٢)

ويمكن أن يكون هذا الأسلوب نابعاً من موقف عـــام كـــان الشعراء الجاهليون يصدرون عنه في رؤيتهم للموت . فقـــد اعتقـــد الجاهليون " أن الميـــت وإن دفن جسده تبقى روحه حاضرة معـــهم تتبع أخبارهم وتتعرف على أحوالهم ، لذلك تظل مناجاة الميت أمـــراً مقرراً في المعتقد الجاهلي"[43]. وليس ببعيد أن يكون الجاهليون قـــد بنوا مثل هذا التصـــور منطلقين من هذا المعتقد ، ولذلـــك كـــانوا يظنون أن الميت إذا مات خرج من قبره طائر يســـمى الهامـــة[44]. وهذا يعني أنهم يناجون الميت لاعتقادهم أن روحه تظل ترفرف بينهم. "ومن مذاهب الجاهليين أنهم يقولون للميت إذا مات " لا تبعد "ولهـــم فيها غرضان: أنهم يريدون اســـتعظام موت الرجـــل الجليل وكـــأنهم لا يعتقدون بموته ، والغرض الثاني أنهم يريدون الدعاء له بأن يبقـــى ذكره ولا يذهب لأن بقاء ذكر الإنسان بعد موته بمنزلة حياته"[45].

وفي حقيقة الأمر لا يخرج تكرار عبارات (لا تبعد ، تبعـــدن) عن أن يكون متعلقاً بالمعتقد الجاهلي ، إذ لم يقتصر خطاب الميت على مثل هذه الأقوال ، وإنما تجاوزها الخطاب إلى استخدام أسلوب النداء، ومخاطبة الميت ومناجاته كأنه حي يسمع ، وتكمن وراء هـــذا الأمـــر رؤية جاهلية كانت تبرز رفض الموت وتصـــر على البقاء ، لأن الموت مضاد للفكرة الأساسية التي يقوم عليها الفكر الجاهلي وهي فكـــرة البقاء في الحياة .

وهناك أمثلة كثيرة استخدمها الشعراء وخاطبوا بهـــا الميـــت مستخدمين أداة النداء ، ليشعروا أنفسهم بأن الميت لايـــزال يعـــي ويسمع ويدرك ، ومن الأمثلة على ذلك قول الخنساء :

يا صخرُ كنتَ لنا عيشاً نعيشُ بـه ... لـو أمـهلتك مُلِمَّـاتُ المقـــادير
يا فارسَ الخيل إن شـــدُّوا ولم يــهنوا ... وفــارسَ القـوم إن همّــوا بتقصـــيرِ
يا صخرُ ماذا يواري القبر من كـــرم ... ومن خلائقَ عفـــاتٍ مطاهـــــرِ (٤٦)

ومن ذلك قول مهلهل :

دعوتـكَ يـا كليـبُ فلـم تجيـــني ... وكيـف يجيبـني البلـــدُ القفـــار
أجـبني يـا كليـــبُ خـــلاك ذم ... لقد فجعــــت بفارسـها نـــزار (٤٧)

ويقول أوس بن حجر :

أبـا دُلَيْجـةَ مَـنْ يُوصـي بأرمَلــةٍ ... أم مَنْ لأشعثَ ذي طِمريـــن طمـلالِ
أم من يكون خطيبَ القوم إن حفَلُـــوا ... لـدى مُلــوكٍ أُولي كَيْـدٍ وأقـــوالِ
أم مَنْ لقومٍ أضاعُــوا بعــضَ أمرِهــمِ ... بينَ القُسوط وبينَ الدِّيـــن دَلْـدالِ (٤٨)

ومما لاشك فيه أن هذه الأمثلة تعكس موقف الشعراء مـــن الموت ، وليس أمراً سهلاً أن يتوجه الإنسان بالخطاب إلى الشـــخص الميت ، ولكن الاعتقاد ربما يكون في بعض الأحيان أقوى من الحقيقة، ولذلك اعتقد الجاهليون أن الإنسان الميت إذا ما ذهب عنهم " فإنـــه سيكون معهم وفي قلوبهم ، ولعل هذا الذي حملـــهم علـــى إخـراج حصة مما كانوا يأكلونه ويشربونه يسمونها باســم الميـت ، وعلـــى زيارة... الموتى والجلــوس عندهم وضرب الخيام حولها وعلـــى ... صاحب القبر بذكر اسمه وتحيته "(٤٩).

إن خطاب الشخص الميت يصبح أمراً من الأمور الداخلـــة في معتقد الجاهلي على الرغم من أن بعض الشعراء وجدوا أن مثل هـــذا اللون من الخطاب ضرباً من ضروب العبـــث(٥٠)، وهـــذا لا يلغـي

رؤيتهم الرافضة للموت . وربما يكون غرض هذا اللون من الخطاب الكشف عن معاناة الشاعر العميقة ، وبخاصة إذا ما رثى قريباً له ، لأن النداء يبرز لحظة من لحظات التوتر أو العجز الإنساني ، ومن هنا كان الخطاب المجازي هو الأقدر على أن يعكس هذه اللحظات التي توحي بعجز الإنسان وضعفه .

٤ – خطاب الليل والمعنويات :

مما لاشك فيه أن البعد النفسي للشاعر يتدخل في الأسلوب الذي يتعامل فيه الشاعر مع الأشياء التي يصطدم بها في واقعه ، ومن هذه الأشياء التي عانى منها الشعراء الليل ، الذي أصبح هماً وقلقاً للشاعر ، يقول امرؤ القيس :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدولَهُ ... عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبْتَلِي
فقتُ له لما تمطّى بصلبه ... وأردفَ أعجازاً وناءَ بِكَلْكَلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انْجلِي ... بصبحٍ فما الإصباحُ منك بأمثلِ[٥١]

يبدو أن هناك تضاداً قائماً بين الشاعر والليل ، وإن هذا التضاد قاد الشاعر إلى أن يعطي الليل صفات حسية ، فهو كموج الليل وكالجمل ، وكل هذه الصفات تظهر الليل على أنه مخيف وذو جبروت لا يستطيع الإنسان أن يصمد أمامه ، ومن هنا فقد جاء نداء الشاعر لليل صرخة عنيفة فيها حدة قوة ، وهذا اللون من الخطاب يعكس الانفعال العميق الذي يشعر به الشاعر .ومن هنا " يكون إحساس الشاعر بالليل على هذا النحو إحساساً بضغط نفسي رهيب، وكأن الشاعر يتلمس الخلاص من هذا الإحساس

بالفرار من نفسه إلى المجتمع ، غير أن النهار أيضاً لا يخلو من أن يكون مصدراً للألم ، فهو عند الشاعر ليس بأمثل (أي أفضل) من الليل ، فالشاعر مهموم في كل حال متشائم من الليل والصباح جميعاً "(٥٢).

ومن هنا يأتي خطاب الليل ليعكس بعداً نفسياً مأساوياً كان الشاعر يعاني منه ، وقد جاء التعبير عن هذا البعد النفسي بأسلوب قادر على حمله وأدائه على أحسن وجه ، لأن هذا الأسلوب هو الأقدر على تصوير آمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه . وإن الصراخ في وجه الليل يصبح تمرداً على الزمن السلبي الذي يرفضه الشاعر ، وهو زمن ثقيل يفيض بالهموم ولذلك أحس الشاعر بوطأته .

بالإضافة إلى خطاب الأشياء الجامدة ، فقد خاطب الشعراء الجاهليون المعنويات ، ويعد خطاب المعنويات جزءاً أساسياً من أجزاء الخطاب المجازي بشكل عام ، ولم يخل الشعر من هذا اللون ، الذي يعكس وعي الشاعر بالأشياء المعنوية وقدرته على تقريبها ووضعها في إطار حسي ملموس إذ إن الشيء المعنوي إذا ما وضع في إطار حسي فإنه يصبح قريباً من الإنسان الذي يسعى إلى إدراك هذا الشيء محاولاً فهمه والوقوف على أبعاده .

ومن الأشياء التي خاطبها الشعراء ، الحياة والموت ، والنفس وما يعتاد المرء من حزن وشوق . وقد أبرز خطاب الشعراء للحياة بعداً ينسجم مع موقفهم منها ، الذي كان لا يخرج عن كونه عدواً لهم ، ومما هو لافت للنظر أن حديث الشعراء الجاهليين مع الحياة يرتبط بموقفهم الشمولي مع الزمن ، الذي يكون في الغالب ليس في صالحهم . إن ارتباط الدهر بأداة النداء أمر غير مألوف وغير عادي

لكن الشعراء خاطبوا الدهر ليفرغوا ما في أنفسهم من شكوى وألم ، وهذا الأسلوب في الخطاب يكشف عن ذروة التأزم أو لحظة انفجار الانفعال الذي يعيشه الشاعر ، ومن هنا يبرز الانسجام بين الأداء الشعري والمعاناة التي يعيشها . يقول عمرو بن قميئة :

كبرتُ وفارقني الأقربو ... ن وأيقنتِ النفسُ ألا خلودا
وبان الأحبةُ حتى فنوا ... ولم يترك الدهرُ منهم عميدا
فيا دهرُ قدكَ فاسجحْ بنا ... فلسنا بصخرٍ ولسنا حديدا[٥٣]

يأتي خطاب الدهر في سياق الحديث عن إحساس الشاعر بالزمن ، والحياة التي تمتلك قوة تدميرية يعجز الإنسان عن ردها جعل عواطف الشاعر هائجة ومندفعة ، ولذلك يأمر الشاعر الدهر بأن يعفو عنهم إذ إن الإنسان كتلة من الأحاسيس ، فهو ليس بصخرة وليس حديداً ، وهو يشعر بكثرة الصدمات التي يحدثها الدهر للإنسان ، لذلك ليس غريباً أن " تقوم التجربة الجاهلية على أساس الصراع ... ، هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل ، الذي يستحق تحليلاً فلسفياً مطولاً إنما رمز في تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الخفي ، الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة "[٥٤].

ومن هنا فقد جاء الدهر إشارة توحي بعدم التوافق بين الشاعر والزمن ، لأن الزمن يصبح عند الشاعر رمزاً لإيقاف بشائر السعادة والنعيم في الحياة . وأن يعزي الشعراء إلى الحياة مآسيهم ومصائبهم يعني أنهم كانوا يرون في الحياة قوة عظيمة يعجزون عن الصمود أمامها ، ولذلك توجهوا إلى الصراخ في وجهه " يقول زهير بن أبي سلمى :

يا دهرُ قد أكثرتَ فجعتنا بسَراتِنا وقرعتَ في العظمِ
وسلَبْتَنا ما ليس مُعْقِبَه يا دهرُ ما أنصفتَ في الحُكْمِ
أجْلَتْ صُرُوفُك عن أخي ثقةٍ حامي الذّمارِ مخالطِ الحزمِ
يَنمِي إلى ميراثِ والدِهِ كلُّ امرىءٍ لأرومةٍ يَنمي(٥٥)

قال الشاعر هذه الأبيات في رثاء هرم بن سنان ، وتبرز هذه اللهجة في الخطاب إحساس الشاعر بما يفعله الزمن الذي يأخذ كل شيء جميل ، ويترك الإنسان في حيرة وبؤس ، وعلى الرغم من كثرة حديث الشعراء الجاهليين عن الدهر إلا أنهم لم يتوجهوا إليه بالخطاب إلا في القليل النادر، ومن خلال وضع الشواهد التي جاءت مقترنة بالنداء مع الشواهد التي خلت منه ، يمكن أن يظهر نداء الزمن نعمة انفعالية عنيفة لا يمكن أن توجد في شكوى الشاعر من الزمن بطريقة مباشرة . فالشاعر يحس أنه مظلوم يصرخ في وجه الظالم ، ومن هنا تأتي قيمة النداء المقترن بالخطاب المجازي الذي يصبح صرخة في وجه عالم لا يرحم .

إن اقتران النداء بالزمن يظهر الإنفعال العميق ويبرز قيمة الأسلوب الذي يختاره الشاعر لكي يعبر عن موقفه ورؤيته ، فأن يتخيل الشاعر بأن الزمن يعي ويدرك يأخذ أبعاداً جديدة في الشعر ، وذلك أن الشاعر يشخص الزمن ويمنحه صفات إنسانية ، ويبدو أن الشاعر الذي يريد أن يعبر عن تفاقم الانفعال في نفسه يضطر إلى استخدام أسلوب التشخيص ، الذي يعطي للأشياء التي لا صورة لها شكلاً جديداً .

وإذا كان الشعراء الجاهليون قد تحدثوا عن الموت بشكل

لافت للنظر ، إلا أنهم لم يخاطبوا الموت إلا قليلاً ، ومن الأمثلة على ذلك قول الخنساء :

أيُّها الموتُ لو تجافيتَ عن صخـرٍ ... لألفيتَـه نقيـاً عفيفـاً
عاش خمسين حِجَّة ينكرُ المنكـرَ ... فينـا ويبـذلُ المعْروفا[٥٦]

إن مخاطبة الموت تبرز إحساس الشاعرة بالموت وموقفها منه، فهي ترى أن الموت يضع نهاية كل الناس ، فقد أنهى حياة أخيها ، ومهما يلاحظ أن الشاعرة خاطبت الموت بقولها " لو تجافيت " لأنها توقن أن الموت لا يمكن أن يدفع ، وهذا اعتراف بأن الموت قوة لا يستطيع المرء ردها ، وخطاب الموت ليس أمراً عادياً ، وإنما هو تجاسر الإنسان على أن يقف أمام الموت الذي يراه يتخطف الأعزاء .

والنفس من الأشياء المعنوية التي تحدث الشعراء معها وخاطبوها ، فقد تحدث الشعراء مع النفس ، يقول عامر بن الطفيل :

أقـولُ لنفسٍ لا يُجَـادُ بمثلهـا ... أقلِّي المزاحَ إنّـي غـير مُقصـرِ[٥٧]

ويقول عمرو بن الإطنابة :

أقولُ لها وقد جشأتْ وجاشـتْ ... مكانَكِ تُحمَدي أو تستـريحي[٥٨]

ويبدو أن حديث الشعراء مع النفس في هذه الأمثلة جاء لغرض أساسي وهو تبيان صمود المرء في القتال والحرب ، وذلك لأن الشعراء أرادوا إبراز شجاعتهم فتحدثوا مع النفس لإظهار هذا الأمر.

ولكن الأمر المهم هو ذلك الخطاب المقترن بأداة النداء الذي يعطي المعنويات بعداً جديداً تكتسب من خلاله مزايا جديدة ، لأن الموازنة بين خطاب النفس الذي جاء دون أداة والذي جاء بها

تكشف عن أن هناك اختلافاً عميقاً في الأثر الذي يحدثه كلاهما ، ومن هنا تأتي قيمة الخطاب المقترن بأداء النداء ، لأنه يحمل دلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقترن بها . ومثال الخطاب المقترن بأداة النداء قول عدي بن زيد العبادي :

يا نفسُ ابقي واتَّقي شتمَ ذي الـ ... أعراضِ إنَّ الحِلمَ ما أن يَنُوص[٥٩]

إن خطاب النفس بأداة النداء يعود إلى سياق الخطاب المجازي المتعلق بتقريب الأشياء غير الملموسة ووضعها في إطار قريب من الإنسان ، فالشاعر يأمر نفسه بأن تبتعد عن شتم ذوي الأعراض ، وإن زجر النفس عن غيها ومحاولة ثنيها عن السوء والقبح جاء بصيغة الأمر ، التي تبرز وعي الشاعر وحرصه على أن يظل بعيداً عن دائرة السوء .

وقد خاطب أوس بن حجر نفسه في سياق الحديث عن الموت والفناء ، يقول :

أيَّتها النَّفسُ اجملي جَزَعَا ... إن الذي تحذرينَ قد وَقَعَا[٦٠]

يشكل هذا البيت افتتاحية قصيدة أوس التي تتحدث عن الرثاء والموت والفناء ، وإزاء هذه الأشياء يجد الإنسان نفسه ضعيفة ، فيلجأ إلى خطابها والطلب منها أن تصبر وأن لا تجزع ، لأن التعقل يصبح ضرورياً عندما يكون المرء في موقف ضعف ويصبح هذا البيت كشفاً عن رؤية الشاعر للموت بشكل عام ، " فقد اتخذ الشاعر من نفسه رمزاً للنفس الإنسانية في مواجهة ما تحذره من أحداث ... "[٦١].

إن الحوارية التي يقيمها الشاعر مع نفسه تكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها ، وقد تجاوز الشاعر الأسلوب العادي في الخطاب ، لأنه جعل النفس مقترنة بأداة النداء ، وإذا كان قد سوغ لنفسه هذا الاستعمال فإن تسويغه منوط ببلاغة مثل هذا الأسلوب الذي يثير القارىء ، ويجعله يفطن إلى التوتر الذي يحدثه.

وقد خاطب الشعراء ما يعتادهم من حزن وشوق مثال ذلك قول تأبط شراً :

يا عيدُ مالَكَ من شوقٍ وإيراقِ ... ومَرِّ طيفٍ على الأهوالِ طرّاقِ
يَسْري على الأيْنِ والحيّاتِ مُحْتَفِياً ... نفسي فداؤُكَ من سارٍ على ساقِ(٦٢)

يخاطب الشاعر ما يعتاده من حزن وشوق ، وهذا اللون غير مألوف في الشعر الجاهلي ، لكن الوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر تدخل في صياغة مشاعره على هذه الشاكلة ، ثم ينفذ الشاعر بعد ذلك للحديث عن الطيف وخصائصه .

٥ - خطاب الحيوان :

لقد تحدث الشعراء الجاهريون مع حيواناتهم مرات عديدة ، لكن هذا الحديث كان يخلو من استخدام أداة النداء ، وجاء هذا الحديث ليعبر عن موقف معين أراد الشاعر أن يبرزه أويثبته ، وذلك مثل قول عبيد بن الأبرص :

وحنّتْ قلوصي بَعْدَ وَهْنٍ وهاجَها ... مع الشوق يوماً بالحجاز وميضُ
فقلتُ لها لا تضجري إن منزلاً ... نأتني به هندٌ إلي بغيضُ(٦٣)

ويقول عامر بن طفيل عن حصانه :

إذا ازورَّ من وقعِ الرماحِ زجرتُهُ ... وقلتُ له ارجعْ مقبلاً غيرَ مُدْبِرِ
وانبأتُهُ أنَّ الفرارَ خزايةٌ ... على المرء ما لم يُبْلِ عُذراً فَيُعذَرِ
ألستَ ترى ارماحَهُم فيَّ شُرَّعَا ... وأنتَ حصانُ ماجدُ العرقِ فاصبرِ (٦٤)

إن علاقة الشاعر الجاهلي العميقة بالحيوان جعلته يرى أن الحيوان قريب من نفسه ، فهو يتألم له ويتعاطف معه ، وقد تمثل هذا بحديث الشعراء مع الحيوان " ويكلم الشعراء الجاهليون الناقة وتكلمهم ، ويكلم كل الشعراء الحيوان والنبات والليل والنهار والطير، وليس كلامهم خبالاً بل رفعاً لما لا يعقل وجعلها رموزاً لمعنى ذاتي "(٦٥).

إن اقتران خطاب الحيوان مع النداء لم يرد في الشعر الجاهلي بصورة كثيرة ، ومن الشواهد على ذلك الأبيات المنسوبة إلى امرىء القيس في خطابه للذئب ، يقول :

وماء كلون البول قد عاد آجناً ... قليل به الأصواتُ في كلأ مَحْلِ
لقيتُ عليه الذئبَ يعوي كأنَّهُ ... خليعٌ خَلاَ من كُلِّ مالٍ ومن أهلِ
فقلتُ له يا ذئبُ هل لك في أخٍ ... يواسي بلا أُثرى عليك ولا بخلِ
فقال هداكَ اللهُ إنَّكَ إنما ... دعوت لما لم يأته سبعٌ قَبْلِي
فلستُ بآتيه ولا أستطيعه ... ولاكِ اسقِني إن كان ماؤكَ ذا فَضْلِ
فقلتُ عليكَ الحوضَ إني تركتُهُ ... وفي صفوه فضلُ القلوصِ من السَّجلِ
فطرَّبَ يستعوي ذئاباً كثيرةً ... وَعَدَيْتُ، كُلٌّ من هواه على شُغْلِ (٦٦)

يقيم الشاعر في هذه الأبيات حواراً مع الذئب ، وقد جاء هذا الحوار في معرض حديث الشاعر عن الافتخار بذاته ، ومن أجل

أن يبرز الشاعر تفوقه على الذئب وأن يضخم ذاته أجرى حديثاً مع الذئب ، ولكن هذا الحديث جاء بأسلوب حواري عززه استخدام النداء في البيت الثالث ، إذ إن الشاعر يخاطب ما لا يعقل ، وربما يسوغ هذا الخطاب إذا ما أخذ بعين الاعتبار قصد الشاعر ، الذي يسعى إلى إظهار قوته وقدرته وتفوقه ، ومن هنا تصبح إقامة علاقة مع الذئب عملية ذات جدوى على صعيد إبراز رؤية الشاعر وموقفه.

وأن يبتدع الشاعر شخصيات يقيم معها حواراً أمر من الأمور ، التي تبرز جانب الخيال المؤثر والفعال وقدرته على الابتكار والتأليف ، فالشاعر لا يمكن أن يقيم حواراً مع الذئب في عالم الواقع لكن عالم الفن يقوده إلى أن يهدم جدار العجمة مع الذئب وأن يحدثه حديثاً فيه شيء من الأنسنة .

والديك من الحيوانات التي خاطبها الشعراء في العصر الجاهلي ، ويقصد بالخطاب هنا الخطاب المقترن بأداة النداء ، فالخنساء كانت قد خاطبت الديك واستطاعت أن تبتدع علاقات مع أشياء الوجود وذلك من أجل أن تبرز رؤيتها ، تقول :

ألا أيُّها الديكُ المنادي بسحرةٍ ... هَلُمَّ كذا أُخبركَ ما قد بدا ليا
بدا لي أني قد رُزئتُ بفتيةٍ ... بقيةِ قومٍ أورثوني المباكيا
فلما سمعتُ النائحاتِ يَنُحنَهُ ... تعزَّيت واستيقنتُ أن لا أخا ليا
كصخر بن عمرو خيرِ من قد علمتُهُ ... وكيف أرجي العيشَ ؟ ضلَّ ضلاليا
ومالِي لا أبكي على من لو أنه ... تقدَّمَ يومي قبله لبكى ليا
وإن تمسِ في قيسٍ وزيدٍ وعامرٍ ... وغسانَ لم تسمعْ له الدهرَ لاحيا(٦٧)

بدأت الشاعرة هذه المقطوعة الشعرية بخطاب الديك دون

غيره من الطيور ، وربما قصدت الشاعرة من وراء هذا الخطاب أن الديك مشهور بالمناداة وقت السحر، وفي هذا الوقت يسمع الإنسان المهموم الذي لا ينام صياح الديك ، وفي هذا الوقت يكون الإنسان وحيداً غريباً ، فتوجهت الشاعرة إلى الديك تبثه ما فيها وتشكو له ما أصابها، ويبدو أن الحديث مع الديك يصبح نوعاً من التنفيس وكما يصبح النداء عبارة عن كشف المعاناة التي تريد الشاعرة أن تكشف عنها ، ويبدو أن الديك كان أنسب الطيور للحديث معه ، وبثه الأشجان ، مع أن الشاعرة توقن بأن الديك لا يمكن أن يفهم حديثها، لكن حالتها الشعورية والإنفعالية دفعتها إلى إقامة الحوار مع الأشياء التي لا يتحاور معها الإنسان عادة .

وعلى صعيد الجانب الشعري يمكن أن يعد هذا اللون من الخطاب مظهراً من مظاهر قدرة الشاعرة على امتلاكها لموضوعها الشعري ، وقدرتها على ابتكار شخصيات غير إنسانية ووضعها في أطر إنسانية جديدة ، فأنسنة الديك - وغيره من الأشياء - تعد ملمحاً أكيداً على أن الشعر يمكن أن يسوغ الأشياء التي لا يسوغها الواقع ، لأن دائرة الشعور والوجدان فرضت على الشاعرة أن تتوجه بالخطاب إلى الديك بغض النظر عن أنه يفهم أو لا يفهم .

ومن المسلم به أن مخاطبة الديك تدخل ضمن إطار استعمال اللغة المجازي ، لكن الواقع يقول بأن الديك لا يمكن أن يخاطب وأن يفهم ، وبذلك يكون مثل هذا الخطاب إشارة إلى التجاوز الكامن في اللغة الشعرية ، " فثمة تقليد آخر - مرخص فيه - لا يستطيع الشعر أن يحيا بعد فقدانه ذلك هو المجاز بألوانه وأنواعه ، أغلب

الظن أن اللغويات مستعدة لوضع قاعدة عامة تنص على أن المجاز يمثل خللاً يعتور الكلام الفكري في أمثل حالاته "(٦٨).

* * *

يظهر من خلال الأمثلة المتقدمة أن الشعراء لجأوا إلى مخاطبة الأشياء التي لا تخاطب عادة ، وإن خطاب هذه الأشياء المرتبط بالنداء جاء بنغمات مختلفة ، فمنها ما يحتمل لهجة الأمر ومنها ما يحتمل لهجة التمني ، وكل هذا مرتبط بمنطقة الانفعال عند المبدع ، ومن اليسير للشاعر أن يتحدث عن الأشياء بلغة المجاز لكن أن يلجأ الشاعر إلى أن يخاطب أشياء جامدة ومعنوية وغائبة فإن ذلك يعني وصولاً بالمجاز إلى ذروته .

ويبدو أن استعمال الخطاب المجازي في الأمثلة المتقدمة مرتبط بالخيال الشاعري الفذ ، الذي استطاع أن يخرج العبارات مخرجاً جديداً ، وهذه الصياغة الجديدة تعني كسر النمط اللغوي المعروف والخروج بالعبارة مخرجاً جديداً يتجاوز العادي والمألوف ، وهذا من شأنه أن يجعل هذا الأسلوب أكثر إثارة في نفسية المتلقي يقول شلوفسكي " ولذلك فإن الشعر يعمد إلى كسر القوالب "الاكليشهات " اللغوية ، ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تثلمها العادة ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين "(٦٩).

إن استخدام أداة النداء مع الأشياء التي لا تنادى في الحقيقة

هو وجه من أوجه التحول التي طرأت على الشعر، إذ تصبح مخاطبة الطلل والموت والنفس والقلب والعين والحيوان كلها شواهد حية على أن الشاعر بدأ يدرك أن مثل هذا الأسلوب الذي ينسجم مع أداء التجربة ، وذلك من خلال اقتدار الشاعر على أن يكون مثيراً للعواطف ومحركاً لها باستعماله لغة غير عادية . وإذا كان بمقدور الشاعر أن يقول أن دار مية قد أقفرت فإنه كان يعي أن مخاطبة الديار بأداة النداء تكون ذات دلالة أعمق ، كما أن هناك فرقاً هائلاً بأن يقول الشاعر " إن الليل طويل وأن يصرخ الشاعر بوجه الليل قائلاً ألا أيها الليل الطويل ".

ومن هنا تصبح أداة النداء أقدر على أن تبرز لهجة الانفعال وهاجس الشاعر في أدائه للتجربة ، وبذلك يكون الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي ميزة من المزايا التي تبرز أنماطاً أسلوبية تدل على تطور العقلية الشاعرية ، لأن استخدام النداء مع الأشياء التي لا تنادى في الشعر العربي في العصور التالية للشعر الجاهلي والعصور الحديثة جاء بصورة كثيرة . ويبدو أن للموقف الشعوري تدخلاً مباشراً في اختيار الشاعر للطريقة التي يصوغ بها أسلوبه ، ومن هنا فقد وجد الشاعر أن أفضل طريقة للتعبير عن مشاعره هي تلك التي يكون بها تشخيصياً استعارياً .

وفي ضوء هذا التصور يصبح الـ **Apostrophe** محركاً عجيباً[٧٠] ولذلك فإن هذا اللون من الخطاب يترك أثراً واضحاً في المتلقي كما أنه يحرك النفوس ويثيرها ، فعند قراءة أبيات امرىء القيس عن الليل مثلاً فإن حديث الشاعر عن الليل لا يثير المشاعر

بالقدر الذي يثيره البيت الذي يخاطب به الشاعر الليل بالنداء مباشرة.

وقد جاءت مخاطبة الشعراء للاشياء لتعكس العلاقة القائمة بين الشاعر والمخاطب بغض النظر عن كينونة هذه العلاقة وماهيتها ، ويبدو أن العلاقة بين الشاعر والأشياء التي خاطبها علاقة تضاد في الغالب ، فهو يرفض أن تكون الأطلال صامتة ، فيتوسل لها ، والنفس لا ترحم فيطلب منها أن تصبر والقلب جامح فيطلب منه الشاعر أن يتحمل والموت شيء كريه والليل طويل مثقل بالهموم والميت يوقظ في النفس مشاعر الأسى أما الديك والذئب فقد وظفهما الشعراء ليخدما أغراضاً معينة .

وأن يعي الشاعر أن هناك علاقة ما تربطه بالأشياء التي تحيط به يعني ذلك أن الشاعر أخذ يقرب هذه الأشياء إلى نفسه وباشرها بالخطاب لاعتقاد خاص به (فالعرب كانوا يعتقدون أن البهائم تتكلم وجعلوا للشمس قميصاً ونسبوا لليل أبناء ، وكان من مقتضى الإيحائية التي سادت في مجتمعاتهم كما سادت في مجتمعات غيرهم من الشعوب القديمة أن تراءت لهم الأرواح في كل مكان من الشجر والحجر والينبوع والنهر والوادي والجبل ، وكان منهم العرافون والكهان والسحرة ، والشعراء يمزقون لهم الحجب ويكشفون لهم الأسرار ، والكلمة في كل ذلك صانعة هذا العالم الأسطوري تزجيه إلى غاياته وتلتمس آياته يقض مضجعهم الصمت الرهيب ويخيفهم الليل البهيم ، ويزعجهم فحيح الأفاعي وزمجرة الريح)[71] .

شكلت هذه الاعتقادات دافعاً للشاعر لكي يتوجه إلى الأشياء بالخطاب ، وإن هذا الخطاب الذي استخدمه الشاعر هو الخطاب المجازي ، وقد أصبح هذا الخطاب ظاهرة أسلوبية وثيقة الصلة بالاختيار ، فأن يختار الشاعر مخاطبة الأشياء باستخدام أداة النداء يعني أن هذا الشاعر رأى أن يتوجه إلى الأشياء ليسقط عليها انفعاله ، أو ليترجم من خلالها آماله وعواطفه ومشاعره . وإن ترجمة هذه العواطف كانت أكثر بروزاً من خلال استخدام الخطاب المجازي غير المألوف ؛ لأن هذا اللون من الخطاب كان قادراً على أن يهز الإنسان من أعماقه وأن يبرز الانفعال الثائر في النفس المبدعة ، وأن يخاطب عاطفة المتلقي ووجدانه ، وهذا من شأنه أن يسهل عملية التواصل بين المبدع والمتلقي ، وبذلك تكتمل الدائرة الإبداعية من خلال انتقال عدوى الانفعال من المبدع إلى المتلقي الذي تثور في نفسه تساؤلات كثيرة ، وإن قيمة لغة الشعر تظهر من خلال الأسئلة الكثيرة التي تثيرها في نفس المتلقي .

الهوامش والتعليقات

1) Gunther, Schweikle: Metzler Literatur Lexikon. 21 Stuttgart 1984.

2 - S. Barent: A. Dictionary of Literary Terms. 70 London 1964.

٣) هـ. فرانكفوت : ما قبل الفلسفة ١٥١ ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .

٤) ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص ١٤٦ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥ .

٥) ديوان عدي بن زيد العبادي ، ص ٧٣ ، تحقيق محمد عبدالجبار المعيبد ، دار الجمهورية ، بغداد، ١٩٦٥م .

٦) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٥٦ ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

٧) د. يحيى الجبوري : قصائد جاهلية نادرة ، ص ١٨٧ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ط١ ، ١٩٨٢م .

٨) ديوان عمرو بن معد يكرب ، ص ٣٤ ، صنعة هاشم الطعان ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٠ .

٩) ديوان النابغة الذبياني ، ص ١٤ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، القاهرة، ١٩٧٧ .

١٠) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٠١، تحقيق د. حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧ ، والأذيال : جمع ذيل وهو ما تتركه الرياح في الرمل من أثر كأثر المجرور .

١١) ديوان لقيط بن يعمر الأيادي ، ص ٣١ ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠م والجزع : رمل يرتفع وسطه وترق نواحيه . والجزع : مثنى السوادي ، خرعبة : امرأة غضة ، البيعا : جمع بيعة وهي معبد النصارى .

١٢) ابن خلدون ، المقدمة ١٢٨٩ ، تحقيق علي عبدالواحد وافي ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٠ وابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس ص ٢٢٨ - ٢٢٩ ضمن كتاب أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣ .

١٢) حسني عبدالجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٤ ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٨م .

١٤) ديوان عنترة ١٨٦ – ١٨٧ تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ، دار الكتب الإسلامي بيروت ط٢ ، ١٩٨٣ السفع : السود تضرب إلى الحمرة ، رواكد : الساكنة وأراد بها حجارة القدر .

15) Jonathan Culler: The Pursuit of Signs, p 138. Newyork, 1981.

١٦) وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية ص ٣٦٨ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ١٩٨٢ .

١٧) ديوان امرىء القيس ، ص ٢٧ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر القاهرة، ١٩٧٧ ، ينعم: الأوجال : جمع وجل وهو الفزع .

١٨) المصدر نفسه : ص ١٦٨ ، الحمول : الإبل التي يحتمل عليها ، الأعراض ، الأودية ، غير منبق : غير مزه .

١٩) محمود شكري الألوسي : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ج٢ ، ص ١٩٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت د.ت .

٢٠) ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص ٨ .

٢١) د. مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ص ٦١ – ٦٢ ، دار الأندلس ، بيروت د.ت .

٢٢) د. نوري حمودي القيسي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ص ٢٦١ ، عالم الكتب ، بيروت ط١، ١٩٨٣ .

٢٣) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص ٢٣٦ ، دار الأندلس ، بيروت ، د.ت .

٢٤) د. حاتم صالح الضامن : قصائد نادرة ، ٤٣ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ط١ ، ١٩٨٣م .

٢٥) القالي ، كتاب الأمالي ، ج٢ ص ١٩٧ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت السجوم : الانصباب ، الجروم : التمر المجروم ، النئيم : الصوت ، يريم ، يبرح ويفارق .

٢٦) ديوان مجنون ليلى ، ص ١٩٥ ، جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

27) Henrich, lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, 145 Munchen 1984.

28) Ernst Robert Curtius: Europaische literature und Latein ische Mittelalter pp. 146 - 147, Bern 1984.

٢٩) ديوان امرىء القيس ، ص ٢٠٠ .

٣٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٠٢ ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٩ .

٣١) ديوان بشر بن أبي حازم ، ص ١٥٠ ، تحقيق عزة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٧٢م .

٣٢) ديوان الخنساء ، ص ٢٢ دار الأندلس ، بيروت ، ط٨ ، ١٩٨١ .

٣٣) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .

٣٤) د. مصطفى عبدالشافي الشورى : شعر الرثاء في الشعر الجاهلي ، دراسة فنية ، ص ٢٥٥ الدار الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٣ .

٣٥) د.شكري عياد : اللغة والإبداع ، مبادىء علم الأسلوب العربي ص ٦٨ ، انترناشيونال برس ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٨ .

٣٦) ديوان عدي بن زيد العبادي ، ص ١٧٢ ، الددن : اللعب واللهو ، ارجحن : مال واهتز .

37) Jonathan Culler: The Pursuit of Signs. 193.

٣٨) ديوان الهذليين : ص ٦٨ ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٣٩) شعر النمر بن تولب ، ص ٩٩ ، صنعة د. نوري حمودي القيسي ، بغداد ، ١٩٦٨ .

٤٠) د. عبدالحميد المعيني : شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، ص ٤٦٧ ، بريدة ، نادي القصيم الأدبي ، ١٩٨٢ .

٤١) ديوان النابغة الذبياني ، ص ١٢٠ .

٤٢) شعر النمر بن تولب ، ص ٩٨ ، البدي : وادي لبني عمر ، برقة ضاحك : اسم مكان ، غوث اللهيف : الذي يغيث المضطر .

٤٣) د. أنور أبو سويلم : مرثاة الخنساء الإنسانية (الموت ، الثأر ، الخلود) مجلة أبحاث اليرموك ، ص ١٠ المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٦ .

٤٤) الدميري : حياة الحيوان الكبرى : ج٢ ، ص ص ٢٧٤ – ٢٧٥ المكتب الإسلامي ، بيروت. د.ت .

٤٥) الألوسي : بلوغ الأرب /ج٣ / ١٤ .

٤٦) ديوان الخنساء ، ٧٠ .

٤٧) محمد أحمد المولى : أيام العرب في الجاهلية ، ١٥١ ، دار إحياء الكتب العربية ١٩٦١ .

٤٨) ديوان أوس بن حجر : ص ١٠٣ الأشعث : المتغير اللون من الجوع : الطمر : الثوب البالي الطملال : الفقير ، القسوط : العصيان : دلدال : متذبذب .

٤٩) جوار علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج٥ ، ص ١٥٩ . دار العلم للملايين بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ وانظر : Julius, Wellhausen: Reste arabischen Heidentums, Berlin - p. 183. Leipzig, 1927.

٥٠) د. مصطفى عبداللطيف جياووك : الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، ص ص ١٧٠ – ١٧١ ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .

٥١) ديوان امرىء القيس ، ص ص ١٨ – ١٩ .

٥٢) د. عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي : ص ٢٦٠ دار النهضة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ .

٥٣) ديوان عمرو بن قميئة : ص ٧٨ ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، مطبعة الجمهورية ، بغداد، ١٩٧٢ . قدك : حسبك ، الأسجاح : حسن العفو .

٥٤) مطاع صفدي : موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ ، شركة خياط ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٥٥) ديوان زهير بن أبي سلمى : ص ٣٨٥ .

٥٦) ديوان الخنساء : ص ١٠٥ .

٥٧) ديوان عامر بن الطفيل : ص ٦٥ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٣ .

٥٨) عمرو بن الإطنابة الخزرجي حياته وما تبقى من شعره ، ص ٩٤ صنعة د. حميد آدم ثويني ، مجلة المورد ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني ، ١٩٨٥م .

٥٩) ديوان عدي بن زيد العبادي ، ص ٧٠ ، ينوص : يهرب .

٦٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٥٣ .

٦١) د. حسني عبدالجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، ص ٩١ .

٦٢) المفضليات ، ص ٢٧ ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٣ والعيد: ما اعتاد الإنسان .

٦٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٤١ .

٦٤) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦٢ .

٦٥) د. نصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٦٩ ، مكتبة الأقصى ، عمان ١٩٧٦ .

٦٦) ديوان امرىء القيس : ص ٣٦٤ ، آجن : متغير الطعم . خليع : قليل المال .

٦٧) ديوان الخنساء : ص ١٤٥ .

٦٨) جون كرو رانسوم : الشعر كلغة بدائية ضمن الأديب وصناعته ، ص ١٠٠ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط٢ ، ١٩٨٠ .

٦٩) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٦٦ مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

70) Brian Vickers: In Defence of Rhetoric 361 Oxford. 1988 p 361.

٧١) د. لطفي عبدالبديع٩ : عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، ص ص ٨ - ٩ مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٦ .



مصادر البحث ومراجعه

١ - ابن خلدون ، عبدالرحمن : المقدمة د. علي عبدالواحد وافي ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٠ .

٢ - ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس ضمن كتاب (أرسطو طاليس : فن الشعر) ترجمة د. عبدالرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣ .

٣ - أبو سويلم : أنور : مرثاة الخنساء الإنسانية (الموت ، الثأر - الخلود) مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٦م .

٤ - الألوسي ، محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، بعناية محمد بهجة الأثري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت .

٥ - امرؤ القيس : ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٧ .

٦ - أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ١٩٧٩ .

٧ - بشر بن أبي حازم : ديوان بشر بن أبي حازم ، تحقيق د. عزة حسن ، وزارة الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٢ .

٨ - جاد المولى ، محمد أحمد : أيام العرب في الجاهلية ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٦١ .

٩ - الجبوري ، يحيى : قصائد جاهلية نادرة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .

١٠ - جياووك، مصطفى عبداللطيف : الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .

١١ - الخنساء ، تماضر بنت عمرو : ديوان الخنساء ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٨ ، ١٩٨١ .

١٢ - الدميري ، كمال الدين محمد بن موسى : حياة الحيوان الكبرى ، المكتبة الإسلامية ، بيروت د.ت .

١٣ - رومية ، وهب : الرحلة إلى القصيدة الجاهلية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

١٤ - زهير بن أبي سلمى : ديوان زهير بن أبي سلمى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١٥ – سلامة بن جندل : ديوان سلامة بن جندل ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ .

١٦ – الشرقاوي : عفت : دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ .

١٧ – الشورى : مصطفى عبدالشافي: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ، الدار الجامعية ، بيروت ١٩٨٣ .

١٨ – صفدي : مطاع : موسوعة الشعر العربي ، شركة خياط ، بيروت ، ١٩٧٤ .

١٩ – الضامن : حاتم صالح : قصائد مؤسسة نادرة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .

٢٠ – الضبي ، المفضل بن محمد : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ، بيروت، ط٣ ، ١٩٦٥ .

٢١ – عامر بن الطفيل : ديوان عامر بن الطفيل ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٣ .

٢٢ – عبدالبديع ، لطفي : عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

٢٣ – عبدالرحمن ، نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٧٦ .

٢٤ – عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق د. حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

٢٥ – عدي بن زيد العبادي : ديوان عدي بن زيد العبادي ، تحقيق محمد جبار المعيبد ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٥ .

٢٦ – علي ، جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .

٢٧ – عمرو بن الاطنابة : عمرو بن الاطنابة الخزرجي حياته وما تبقى من شعره ، صنعة د. حميد آدم ثويني ، مجلة المورد ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثاني ، ١٩٨٥ .

٢٨ – عمرو بن قميئة : ديوان عمرو بن قميئة ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٢ .

٢٩ – عمرو بن معدي كرب : ديوان عمرو بن معد يكرب ، صنعة هاشم الطعان ، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٠ .

٣٠ – فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

٣١ – القالي ، أبو علي اسماعيل بن القاسم : كتاب الأمالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت.

٣٢ – قيس بن الملوح (مجنون ليلى) : ديوان مجنون ليلى ، جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فـراج ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٣٣ – القيسي ، نوري حمودي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط٢ ، ١٨٩٤.

٣٤ – لقيط بن يعمر الأيادي : ديوان لقيط بن معمر الايادي ، تحقيق خليل إبراهيم العطية ، مطبعة الجمهورية، بغداد ، ١٩٧٠ .

٣٥ – المعيني ، عبدالحميد : شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، السعودية – بريدة ، نادي القصيم الأدبي ، ١٩٨٢ .

٣٦ – النابغة الذبياني : ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٣٧ – ناصف ، مصطفى : دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، د.ت .

٣٨ – ناصف ، مصطفى : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، د.ت .

٣٩ – النمر بن تولب : شعر النمر بن تولب ، صنعة د.نوري حموري القيسي ، بغداد ، ١٩٦٨ .

٤٠ – الهذليون : ديوان الهذليين ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٤١ – يوسف، حسني عبدالجليل : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢ – الأجنبية :

أ – المترجمة :

١ – رانسوم ، جون كرو : الشعر كلفة بدائية ضمن (الأديب وصناعته) ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

٢ – فرانكفورت ، ٥ : ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م .

ب – غير المترجمة :

1 - Barent, S: A Dictionary of literary Terms, London. 1964.

2 - Culler, Jonathan: The Pursuit of signs. Newyork. 1981.

3 - Lausberg, Heinrich: Elemente der litararischen Rhetorik. Munchen 1963.

4 - Schweikle, Gunther: Matzler literatur Lexikon. Stuttgart, 1984.

5 - Vickers, "Brain: In Defence of Rhetoric, Oxford, 1988.

6 - Wellhausen, Julius: Reste Arabischen Heidentums. Berlin, Leipzig, 1927.

* * *



وجود المعنى
في مؤلفات الجاحظ



حاتم عبيد

لقد اضطلع الجاحظ (٢٥٥هـ) - وهذا ممّا لم يساور القدامى والمحدثين من العرب وغير العرب من شأنه شك - بدور ريادي قلّما اضطلع بمثله أديب آخر ، فقد كانت للجاحظ اليد الطولى والإسهام الأوفى في إمداد الحضارة العربية الإسلامية بما كانت تحتاج إليه من لبنات ساعة كانت تبحث لها عن أسّ متين ومعتمد مكين وعن وجود ومعنى. مما جعله يحظى بعناية الدارسين ويفوز بالنصيب الأوفر من اهتمامهم . فكثرت الدراسات في شأنه وبقيت العناية به مستمرة إلى يومنا هذا دون أن يعتريها فترة أو يداخلها انقطاع فضلاً عن "إقبال المستشرقين المطرد على دراسة آثاره ونقدها وترجمتها وطبعها طبعات علمية منقحة مشروحة مبوبة "[1]. فتكوّن بمقتضى ذلك " تراث " وفير من الدراسات[2] يوازي ذلك التراث الكبير الذي تركه الجاحظ[3]، إذ لا يخفى أن الجاحظ - وهو المؤمن بقيمة الكتاب والداعية بحماس غير قليل إلى ضرورة التدوين - من طلائع الذين لم يدخروا جهداً في " تجميع أشتات النصوص وتقييد شوارد المعرفة الإسلامية "[4] مع الحرص كل الحرص - وهو المؤمن أيضاً بضرورة المثاقفة - على الإستفادة من موروث الحضارات والإطلاع على ما أودعته الأوائل في كتبها من معارف وحكم[5]. مما وسم مؤلفات هذا الرجل بنزعة إنسانية وطابع كوني شمولي . فقد ضربت تلك المؤلفات في ميادين كثيرة بأكثر من سهم وخاضت في حقول معرفية

متنوعة وألمّت بأطراف من الأشياء جميعها وفازت - نتيجة ذلك كلّه - "بقيمة وثائقية نادرة "[٦] جعلتها أهلاً لأن تكون مصدراً مهماً لما جدّ في القرن الثالث من تحولات كبيرة وحركات نقل خطيرة ومستودعاً يهرع إليه الدارسون للوقوف على طلائع النصوص وأجناس الكتابة التي كانت تجري قبل الجاحظ وعلى عهده كالخطب والأمثال والنوادر والأخبار وغيرها مما لا يطاله حصر وتقييد في مثل هذا المقام. ويكفي للإبانة عن هذا الدور الذي اضطلع به الجاحظ أن يستحضر الدارس ذلك الكم الهائل من الخطب الذي توفر عليه كتاب " البيان والتبيين " حتى أضحى ذلك الكتاب لكثرة ما جمع من خطب "مصدراً من مصادر الخطب في الثقافة العربية "[٧] لولاه لسقط قسم كبير من تلك الخطب في دائرة الظل " ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر ؛ ولما كان للمتأخرين مفزع إلى وضع استذكار " في مجال الخطبة . ولعل ذلك ما زيّن لبعض الدارسين اعتبار هذا الكتاب - متى تخفف من تلك الأحكام النقدية التي خلله بها الجاحظ - مختارات أدبية[٨] .

ولما تعددت مؤلفات الجاحظ تعددت المواضيع التي تدور عليها والمشاغل التي تقع في دائرتها ، فقد كثرت مواطن اهتمام الباحثين أثناء إقبالهم على الجاحظ بالدرس وتفرقت شعب القول فيه وتنازعت أدبه وفكره اختصاصات جمة بعضها يدخل في دائرة الدراسات الحضارية وبعضها الآخر يقع في نطاق تاريخ الأفكار وقسم منها له صلة بالفلسفة وثيقة وآخر علاقته بالدين عميقة . فنشأ عن ذلك جملة من القضايا المتداولة كالإهتمام بالترعة العقلية في فكره أو الواقعية في فنه أو الكونية في مؤلفاته أو الكلامية الجدلية في نثره

كما ألفينا دراسات أخرى اهتم أصحابها فيها بدراسة خصائص الجملة الأدبية في نثر الجاحظ فبينوا ما تميز به نثره في وجوه فنية وأشادوا بما اضطلعت به كتبه من جليل الأدوار في ظهور النثر الفني عند العرب مما جعل " مؤلفاته مصدراً للإنشاء الأدبي الحي ومدرسة في النثر قائمة برأسها نسج على صورها أشهر أعلام النثر العربي بعده "[٩]، وأشاروا إلى ما يتسم به خطابه من تعدد[١٠] إشارهم إلى تنوع الأجناس فيه . "فالشائع أن بعضها - أي تلك الأجناس - ينتمي إلى فن النوادر وأن جانبا منها في الأخبار الأدبية وأن طائفة ثالثة في الرسائل ورابعة تقوم على الخطاب الجدالي الاحتجاجي "[١١]. ووجدنا إلى جانب هذه الدراسات دراسات أخرى صرف أصحابها العناية فيها إلى ما أبداه الجاحظ في " حيوانه " و" بيانه " و" رسائله " من ملاحظات مبثوثة ولمع متفرقة تأتي في أغلب الأحيان على غير نظام وعلى غير انتظار وتدور على كيفيات القول وطرائق التعبير شعراً ونثراً كان لها كبير المساهمة في تأسيس البلاغة العربية مما جعل مؤلفاته - متى نظرنا إليها من هذه الزاوية - " أهم مرجع لعلماء البلاغة بعده تشير إليه وتنقل عنه وتشيد بفضله فكانت هذه المؤلفات بمثابة الذاكرة التي حفظت لنا أطوار هذا العلم ا لأولى وفتحت السبيل إليها كما حملت ملامح ما تلاها وتولد عنها "[١٢].

ولاشك أن في كثرة الكتابات واختلاف المناحي وزوايا النظر بركة وخيراً واعترافاً يسابق فضل ووفاء لكبير دين . إلا أن الكثرة متى لم تعقبها محاولات تأليفية قد تضرّ أحياناً لاسيما إذا ما انفتح باب التمجيد والرجم بالغيب فتضيع في زحمة الأقوال والآراء أمهات القضايا . كما أنّ تعدد النصوص الوسائط قد يصرف

الدارسين وغير الدارسين عن النصوص المصادر ويزهدهم في قراءتها وينشىء بينهم وبين الجاحظ حجاباً صفيقاً فضلاً عن أن القارىء العادي - والدارس المختص أيضاً - متى أراد الخوض في تلك الدراسات التي تتناول الجاحظ ورغب في الإطلاع عليها قد لا يعرف كيف يخرج منها وقد حصل له النفع وتمت له الفائدة . فهذه البحوث - على كثرتها وعدم انقطاعها - لم تتجه همم أصحابها - أثناء إقبالهم بالدرس على مؤلفات الجاحظ - إلى ما يجمع شتاتها ويوحد اختلافها وإلى الظفر بالخيط الرفيع الذي يعقد بينها معاقد نسب ويجنبها من أن تكون مشتتة واهية الروابط . فبقيت تلك البحوث - إلا في القليل النادر - بحوثاً قطاعية تدور على مسائل جزئية وقضايا فرعية تعكس اهتمام أصحابها وتوجهاتهم في البحث وأصناف المعارف التي أخذوا بها ومشاغل عصورهم التي اعتنوا بها أكثر مما تفصح عن فكر الجاحظ وهموم زمانه"[13] . ولعل هذا .. يوقفنا على مسألة مهمة نكتفي في هذا المقام بإثارتها والتذكير بها وهي التي تتصل بوجوه القراءة ومسالك التأويل التي تعتمدها الثقافات اللاحقة في قراءة " النصوص الأمهات " التي "لابد من معاودة النظر فيها لأنها هي التي تحمل في العادة الجينات التي تكون هذه الثقافة وتعطيها قسماتها الأساسية وترحل بها أو عبرها في التاريخ "[14].

وقد آثرنا - لتلك الأسباب المذكورة - أن نعتمد - في قراءة الجاحظ - مدخلاً يمكننا من الوصل بين مؤلفاته وشقها طولاً وعرضاً وبيان ما ينتظم شتيت أفكاره من رؤية موحدة دون أن ندعي أن القراءة التي نقدمها هي أسلم السبل وأقوم المسالك . ولابأس من

التذكير بأننا لا نجعل من وكدنا ومدار اهتمامنا في هـذه القـراءة - محاولة الظفر بالأفكار التي عرضها الجاحظ في مؤلفاته والقضايا الـتي أثارها فيها ولا نبحث في مذهب الرجل الكلامي ووجوه صلة فكـره بأهل الاعتزال ومدى صحة القول في المدرسة الكلامية التي نسـبت إليه كما أننا لا ننشد التحقيق فيما قدمه الجاحظ مـن " نظريـات " حول الطبيعة والحيوان ومقارعتها بما وصل إليه العلم الحديث أو بمـا أورده أرسطو في كتاب الحيوان(١٥). وإنما اهتمامنا سـينصرف - أول ما ينصرف إلى الآليات التي تنتج تلك المؤلفات وتوجه فعل الكتابـة وتكيف بنية الآثار وسيرورة الأفكار وتسهم - إسهاماً غير قليـل - في تفسير جنـوح الجاحظ في جـلّ مؤلفاتـه إلى الاسـتطراد وقطـع الاسترسال والخروج عن الموضوع وذكر الشيء بالشـيء وجعـل الكتابة كالحديث ذات أشجان وأفنان لا تستقر عنـد موضـوع ولا تثبت على وضع مما جعل " الاستطراد أساس منهجه في التأليف حـتى عرف به دون سواه"(١٦). ولعلّ الذي زيّن هذا الوجه مـن القـراءة أمران في كتابة الجاحظ وقف الدارسون عندهما وأجمعوا على كونهمـا من خصائص نثره ولوازمه : أمر أول يتصل بما كنا منه بسبيل ونعـني بذلك سمة الاستطراد التي تأولها أكثر من دارس على أنها علامة قصور تنبيء بقعود الجاحظ عن السيطرة على مادة مؤلفاته وانفلات تلـك المادة منه وعجزه عن إحكام تبويبها وإخراجها في هيئة منظمـة(١٧). وأمر ثان يتمثل فيما أبداه فريق عريض من الدارسين من ملاحظـات متشابهة - دون أن يدفعوا بها أو يعملوا على تطويرها - تتّصل بطغيـان النّزعة الحجاجية في كتابات مقاربي بين التوحيدي والجاحظ قـائلاً :

فالجاحظ قدير على الجدل وإبطال الحقّ وإحقاق الباطل وتزيين القبيح وتقبيح الحسن بما يستخدم من مقدّمات منطقيّة وأدلّة خطابية وتمويه ماهر في تأييد دعوى أو إثبات قضية أو نقض فكرة ". ليستنتج الباحث على إثر هذا الكلام استنتاجاً متسرّعاً ويقول : " ومن هنا كثيراً ما يدافع عن آراء لا يدين بها ثم ينقضها ولهذا كثر تناقضه"[١٨].

وما كان هذا الباحث ليقع في مثل هذا الخطإ فيجعل من الجاحظ مفكّراً كثير التناقض إلاّ لأخذه بالنظرة الجزئيّة وعدم محاولته الوصل بين مؤلّفاته . ولو تم له - ولغيره من الذين حملوا الاستطراد على أنه ضعف في المنهج - ذلك لتبين القوم أن مؤلفات الجاحظ - ويهمنا منها في هذا المقام كتاب الحيوان وكتاب البيان والتبيين - تجري إلى غاية واحدة وتنافح عن أطروحة أمّ ثابتة تتمثل في ربط الوجود بالمعنى وإكسابه دلالة "[١٩]. وجعل كلّ موجود فيه - كبر شأنه أم حقر، حسن منظره أم قبح - دالاً على حكمة الخالق التي بثها في مخلوقاته . فذلك بشهادة الجاحظ " هو أصل المقالة والقطب الذي تدور عليه الرحى"[٢٠]. والسبب الدّاعي إلى جمع ما جمعه من نصوص . يقول الجاحظ مبيّناً وجه الحكمة من عقد مناظرة بين الدّيك والكلب والاستفاضة في ذكر محاسن كل واحد منهما وعيوبه : " ألا ترى أنّ الجبل ليس بأدل على الله تعالى من الحصاة ... والنار والثلج وإن اختلفتا من جهة البرودة والسخونة فإنهما لم يختلفا في جهة البرهان والدلالة "[٢١]. فإذا بالكون - وفق تصوّر الجاحظ - كتاب مفتوح تشهد كل صفحة وكلمة فيه على وجود الصانع . وإذا بكتاب الحيوان - وهو كتاب ضخم أقبل فيه الجاحظ على تصنيف الحيوانات

وقسمها أقساماً وفق مقاييس متعددة وتحدث فيه عن طباعها وعجائب خلقها مستنداً في ذلك إلى الشعر أحياناً وإلى معارف عصره طوراً وإلى علوم الأوائل طوراً آخر - كانت الغاية من وراء وضعه وإنفاق العمر في جمعه بيان وجه من الوجود المؤدّية إلى معرفة الخالق الذي هو غاية كل معرفة ونهاية كل تفكير مهما كان مدار تلك المعرفة وموضوع ذلك التفكير. لذلك فلا عجب أن نصادف الجاحظ يدخل الحديث في المفاضلة بين الدّيك والكلب على ما يبدو فيه من تفاهة وإسفاف في دائرة علم الكلام مدافعاً في عطف غير قليل - عن شيخين من شيوخ المعتزلة يخوضان في ذلك الحديث قاطعاً السبيل أمام كل شاكّ تسول له نفسه بالإزراء بذينك الشيخين والسخرية ممّا يبذلانه من طاقة في ذلك الموضوع. فإن قال قائل: " وأي شيء بلغ من قدر الكلب وفضيلة الديك حتى يتفرّغ لذكر محاسنهما ومساوئهما والموازنة بينهما والتنويه بذكرهما شيخان من علية المتكلمين ومن .. المتقدّمين وعلى أنّهما متى أبرما هذا الحكم وأفصحا بهذه القضية صار بهذا التدبير بهما حظّ وحكمة ... وسيعود ذلك عذراً لهما إذا رأيتهما يوازيان بين الذباب وبنات وردان ". أو قال: " هذا باب من أبواب الفراغ وشكل من أشكال التطرف وطريق من طرق المزاح وسبيل من سبل المضاحك ورجال الجد غير رجال الهزل وقد يحسن الشيء بالشاب ويقبح مثله من الشيخ "[٢٢].
اعتبر الجاحظ هذا الكلام ونحوه صادراً عن " عبد لم يفهم عن ربّه ولم يعقل عن سيّده إلاّ بقدر فهم العامة أو الطبقة التي تلي العامة"[٢٣].
مبيّناً بعد عشرات الصفحات من هذا الكلام اتجاهه وهدفه من البحث

في الحيوان ومن الخوض في الدّيك والكلب ومقصوده من " قدرهما" وهو ما عبّر عنه قوله الذي ورد صريحاً لا يحتمل أكثر من تأويل : "فليس لقدر الكلب والدّيك في أنفسهما وأثمانهما ومناظرهما ومحلهما من صدور العامة (..) ولسنا نقف على أثمانهما من الفضة والذهب ولا إلى أقدارهما عند الناس وإنما ننظر فيما وضع الله عزّ وجلّ فيهما من الدلالة عليه وعلى إتقان صنعه وعلى عجيب تدبيره وعلى لطيف حكمته وفيما استخرج لهما من عجائب المعارف وأودعهما من غوامض الإحساس (..) ودل بهما على أن الذي ألبسهما ذلك التدبير وأودعهما تلك الحكم يجب أن يفكر فيهما ويعتبر بهما ويسبح الله عز وجل عندهما "[٢٤]. وعلى هذا النحو ولأجل هذه الغاية ينبغي أن يحمل نظر الجاحظ في سائر الحيوانات سواء صرح بتلك الغاية[٢٥] أم لم يصرح . ولأجل هذه الغاية أيضا يجب أن نفهم تلك المقدمة الطويلة التي صدر بها الجاحظ كتاب الحيوان وأفاض فيها في مزايا الكتاب فكان منتصرا له مبررا فضائله مناديا بضرورة قيامه " بديلا حضاريا عن اللفظ والذاكرة "[٢٦]. فهذه المقدمة وما ورد فيها من دفاع عن الكتاب تبقى - فضلا عما تحمله من دلالات حضارية بعيدة أبان عنها حمادي صمود[٢٧] وكشف مستورها ووصل بها ما كان يبدو من تنافر في فصولها - موصولة بالأطروحة الأم التي تسعى مؤلفات الجاحظ - ولاسيما كتاب الحيوان منها - إلى الدفاع عنها والتمكين لها . ونعني بتلك الأطروحة كما أسلفنا إنطاق الموجودات بحكمة الباري كما ورد ذلك على لسان الجاحظ في مواضع كثيرة لعل أظهرها ما ورد في بداية الجزء السابع . فبعد أن ذكر الجاحظ

قارئه بمحتوى الأجزاء السّابقة ذكّره بالغاية التي تجري إليها تلك الأجزاء وهذا الجزء والأجزاء التي تليه قائلاً : " قد كتبنا من كتاب الحيوان ستة أجزاء وهذا الكتاب السّابع وهو الذي ذكرنا فيه الفيل بما حضرنا من جملة القول في شأنه وجملة أسبابه والله تعالى الموفق . وإنّما اعتمدنا في هذا الكتاب على أخبار ما في أجناس الحيوان من الحجج المتظاهرة وعلى الأدلة المترادفة وعلى التنبيه على ما خلقها الله تعالى من البرهانات التي لا يعرف حقائقها إلاّ من الفكرة وغشاها من العلامات التي لا تنال منافعها إلاّ بالعبرة "[٢٨].

وهذا ما يجرّؤنا على القول بأنّ وراء إشادة الجاحظ بالكتاب وترغيبه في اصطناعه واحتجاجه على من يزري بواضعه - تصوراً يرى في الكتاب قدرة عجيبة تفوق قدرة المواجهة على درك البغية وإصابة الحجّة والكشف عن مواضع الدلالة . إذ الكتاب - في رأي الجاحظ - أبلغ في إرشاد الناس وأقدر على هدايتهم إلى الحق وأكثر استطاعة على التمكين للدعوة . لأن الإنسان متى انفرد بالكتاب ساعة قراءته انكشفت له المعاني وانصبت أمام ناظريه بيّنة جليّة لا يفصله عنها فاصل ولا يحول دون إدراكه إيّاها حائل . ممّا يجعله مهيّأ لفهمها مستعداً لتصديقها فلا عناد ولا مغالبة ولا تمسّك بالرأي كما يحدث عند المواجهة والمقابلة حيث يعزّ على المرء - لقيام خصمه قبالته - لحظة متعقّلة ينفرد فيها المرء بالمكتوب وينتصر فيها العقل (ethos) على العواطف (pathos) ولا تعمى فيها القلوب والأبصار . يقول الجاحظ موضّحاً ذلك : " على أن قراءة الكتب أبلغ في إرشادهم من تلاقيهم إذ كان مع التلاقي يشتدّ التصنع ويكثر

التّظالم وتفرط العصبية وتقوى الحمية . وعند المواجهة والمقابلة يشتدّ حبّ الغلبة وشهوة المباهاة والرياصة مع الاستحياء من الرّجوع وأنفة من الخضوع . وعن جميع ذلك تحدث الضغائن ويظهر التباين. وإذا كانت القلوب على هذه الصفة وعلى هذه الهيئة امتنعت من التعرّف وعميت عن مواضع الدّلالة . وليست في الكتب علّة تمنع من درك البغية إصابة الحجّة لأنّ المتوحّد بدرسها والمنفرد بفهم معانيها لا يباهي نفسه ولا يغالب عقله وقد عدم من له يباهي ومن أجله يغالب"[29].

ولعلّ ما يزيد من وجاهة الرأي الذي ذهبنا إليه عندما عقدنا الصلة بين إشادة الجاحظ - في مقدّمة حيوانه - بالكتاب والغاية التي تجري إليها مؤلّفاته والمتمثلة في الاستدلال على الباري أنه - بعد أن ذكر ما لكتب الأوائل من فضل في صيانة حكمهم وتخليد سيرهم وحفظ معارفهم من التلف والنّسيان وإنفاذها إلى الأمم اللاحقة للإطلاع عليها والإستفادة منها - انتهى إلى تفضيل كتب الله تعالى عليها لما فيها من هدى ورحمة وآيات بيّنات وأدلة ساطعة وحق أبلج مبين . يقول الجاحظ : " وأكثر من كتبهم نفعاً وأشرف منها خطراً وأحسن موقعاً كتب الله تعالى التي فيها الهدى والرحمة والإخبار عن كلّ حكمة وتعريف كلّ سيئة وحسنة . ومازالت كتب الله تعالى في الألواح والصحف والمهارق والمصاحف "[30]. ولاشك أنّ ذلك كله راجع إلى تلك النظرة الدّينة التي يقيم الجاحظ عليها فكره والتي تعتبر كل ما في الكون من موجودات علامات منصوبة ودوالّ قائمة متى تأوّلها الإنسان وتعقّلها اهتدى إلى مدلولها ومغزاها وعرف معناها ومأتاها. ولذلك سمّى الجاحظ الإنسان دليلاً مستدلاً "يشارك سائر

المخلوقات من حيوان ونبات وجماد من جهة ما يحمله من حكمة ويختلف عنها " من جهة الإدراك والتعقل والقدرة على الفهم والتأويل"[٣١]. بما مكنه الله من أسباب وآلات يدلّ بها على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال من لفظ وخطّ وعقد وإشارة وبما وفّر له من أدلة تمكّنه من نفسها واقتيادها واستنطاقها واستخبارها للظفر بكنه المعنى وأصل المغزى. وهذا ما عناه الجاحظ بقوله " واجتمع للإنسان بأن كان دليلاً مستدلاً ثم جعل للمستدل سبب يدل على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال وسمّوا ذلك بياناً وجعل البيان على أربعة أقسام : لفظ وخطّ وعقد وإشارة وجعل بيان الدليل الذي لا يستدلّ تمكينه المستدلّ من نفسه واقتياده (...) فالأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة على أنّ الذي فيها من التدبير والحكمة مخبر لمن استخبره وناطق لمن استنطقه "[٣٢]. فالله قد أودع حكمته في موجوداته ووضع دلالته في خلقه وزاد على ذلك بأن بيّن للإنسان السبل الموفية إلى تلك الحكمة والطّرائق المؤدية إلى هذه الدّلالة وحثّه على التفكير ورغّبه في النظر وعلى الإنسان إلاّ أن يكون عاقلاً بصيراً. وهذا ما عناه الجاحظ بقوله " فافهموا هذا التدبير وتعلّموا هذه الحكم (...) فإنّ الله عزّ وجلّ لم يردد في كتابه ذكر الاعتبار والحث على التفكير والترغيب في النظر والتثبت والتعرّف إلاّ وهو يريد أن تكونوا علماء من تلك الجهة حكماء من هذه التعبئة . ولولا استعمال المعرفة لما كان لوضع الدّلالة معنى "[٣٣].

فهمّ الجاحظ والغاية التي يرمي إليها أن يبيّن كيف أنّ

الموجودات.. تستوي من حيث دلالتها "على قدرة الباري سبحانه وتعالى على إتقان صنعه وعجيب تدبيره ولطيف حكمته"[٣٤]. حتى يجعل كل موجود.. يحمل معنى وينهض بوظيفة ويختزن حكمة.. ويسلم الإنسان أي ذلك الدليل المستدل الذي ..."[٣٥] متى نظر في تلك الموجودات واعتبر بها.. إلى استخلاص الحكمة والظفر بالمعنى. وراء ذلك تصوّر للحقيقة / المعنى ولكيفية إدراك الإنسان لها ووقوفه عليها وتحصيلها.. من "علامات نيرات" و"حجج واضحات"...

إنّ فعل التعقل والنظر في عالم الحيوان العجيب الذي يدعو الجاحظ إليه هو بمثابة فعل القراءة والفهم الذي يمكّن القائم به من امتلاك المعنى وتحصيله " لتحقيق الوجود والفوز بلذة التملك . فالفهم امتلاك للمعنى وبامتلاك المعنى يمتلك القارىء طاقة وقدرة تمكّنانه من تحقيق وجوده "[٣٦] . ولم يخل كتاب " البيان والتبيين " بدوره - رغم دورانه على مسائل قد تبدو للناظر العجل بعيدة كل البعد عن هذه الغاية الحجاجية والدفاع عما سميناه "بالأطروحة الأم". إذ البيان في أهم معانيه هو طرائق التعبير عن المعنى والمسالك الموفية إليه والكاشفة لستره . والمعاني - متى لم تتكفل الألفاظ والإشارات والعقود والخطوط وأدائها وبيانها والإعراب عنها - كانت في عداد المعدوم خفية غائبة بعيدة . من ذكر لها وإخبار عنها وجعلها قريبة من الأذهان متجلية للعقول - من ذكر لها وإخبار عنها وإشاعة لها . فبالبيان تُستخلص تلك المعاني ويوقف عليها . ولولا البيان بمختلف أصنافه لما كان لوضع الدلالة معنى . لذلك فقد أمدّ الله الإنسان

المستدل بأسباب يدل بها " على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال "(٣٧). ولذلك أيضاً فإن بيان النصبة المتمثل في " الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد " - وإن أكد الجاحظ على أنها "تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات "(٣٨) التي يعني بها اللفظ والإشارة والعقد واللفظ - يبقى دون الأصناف الأربعة المذكورة فهي لا تنطق إلا من جهة الدلالة دون أن يؤدي دليل معناها وتبقى محتاجة إلى من يستنطقها وينطق صمتها ويفهم(٣٩) معناها . ولا موجب لإدخالها ضمن أصناف البيان ولا مبرر لتسويتها باللفظ وغيره من وجوه البيان إلا حرص الجاحظ على إنطاق الصمت(٤٠) الذي يكتنف الوجود والكائنات وإكسابه معنى حتى لا يكون رهيباً مفزعاً وحتى لا تكون الطريق إلى الله موحشة قفراً لا هادي فيه ولا دليل . ولعل هذا ما قصد إليه الجاحظ نقلاً عن بعض الخطباء حين قال " أشهد أن السموات والأرض آيات وآلات وشواهد قائمات كل يؤدي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية موسومة بآثار قدرتك ومعالم تدبيرك التي تجلّيت بها لخلقك فأوصلت إلى القلوب من معرفتك ما أنسها من وحشة الفكر ورجم الظنون فهي على اعترافها لك وافتقارها إليك شاهدة بأنك لا تحيط بك الصفات ولا تحدك الأوهام "(٤١).

فالجاحظ مهتم بالمعنى اهتمامه بكيفيات أدائه ووجوه بيانه . وليس من باب المصادفة ومحض الاتفاق أن يكون باب أقسام البيان من أول الأبواب في كتاب " الحيوان " وأن يستدرك الجاحظ على نفسه في كتاب " البيان والتبيين " عندما قدّم باب " عيوب البيان "

على باب " أصناف البيان " قائلاً : " وكان في الحق أن يكون هذا الباب في أول هذا الكتاب ولكنا أخرنا لبعض التدبير "[٤٢]. مما يؤكد أن غاية المؤلفين واحدة . فهما يصدران عن نفس الهاجس ويرميان إلى نفس الغرض فضلاً عما يشير إليه ذلك من أهمية هذه المسألة لدى أبي عثمان وحلولها في مشروعه محل الأصل الذي تتولد عنه الفروع. فالمعاني مكنونة محجوبة يحتاج الإنسان - لإظهارها والإهتداء إليها - إلى أدلة يختزلها الجاحظ في البيان . فهو " اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير "[٤٣]. فالمعنى - و... في متصور الجاحظ هو معنى المعنى - يدفع الباحث عنه والراغب في الوقوف عليه إلى خرق السخف وهتك الحجب الحائلة دونه . والذي يجمع بين الجاحظ البليغ الذي جمع المادة البلاغية وفكر فيها واستخلص منها شروط البلاغة وفصاحة الكلام وما به يفلح الخطيب في التأثير على السامعين وما به يبلغ المتكلم مراده وما به يحسن الشعر والكلام عامة[٤٤]، والجاحظ العالم الذي أخذ بأسباب البحث التجريبي واتخذ الشك طريقاً إلى الحقيقة . هو ذلك السعي الدائب والحرص الدائم على الاستدلال والبرهنة على ذلك المعنى السرمدي وبيان وجوه الاهتداء الموفية إليه .

ومثلما كانت الأخبار والأشعار والأدلة التي ساقها أبو عثمان عن الحيوان والتجارب التي أجراها على طائفة منها تصب في الشهادة على.. الكون فإن قسماً كبيراً من الخطب الدينية التي يرمي أصحابها إلى الإقناع بالدين الحق والدعوة إلى التوحيد والإيمان بالبعث " وتقرير حجة الله في عقول المكلفين " على حد عبارة الجاحظ نفسه.

فكان من تلك الخطب خطب للرسول (صلى الله عليه وسلم) ومواعظه وأخرى لصحابته والتابعين لهم بإحسان وثالثة لقس بن ساعدة الذي أرجع الجاحظ إفلاحه في فن الخطابة واستمالته السامعين ورواية الرسول عنه "وإعجابه من حسنه " إلى توفيق رباني وذلك لاحتجاجه للتوحيد ولإظهاره معنى الإخلاص وإيمانه بالبعث ، ولذلك كان خطيب العرب قاطبة "(٤٥)، ولاريب أن ارتباط الخطابة بالدين وتحولها أداة لنصرة الملة وإقامة الحجة وإبطال دعوة الخصوم هو الذي يقف خلف سعي الجاحظ إلى جمع تلك الخطب وهو الذي قاد عمرو بن عبيد على ما رواه الجاحظ إلى تعريف البلاغة رداً على سؤال وجه إليه بأنها " ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار وما بصّرك مواقع رشدك عواقب غيك "(٤٦).

إن الاحتجاج ... والاستدلال ، هو الإطار الحجاجي الكبير الذي نراه أهلاً بأن تنزل فيه مؤلفات الجاحظ - وقد وقفنا عند بعضها - رؤيتنا ضرورة تقديم الوعي بذلك والوقوف عنده قبل أن نستجلي طرائق الحجاج وأساليبه في نصوص نقتطع من مؤلفات أبي عثمان وقبل أن نقدم على أي قسمة كانت لتلك المؤلفات والقضايا التي تثيرها والدلالات التي تعلّق بها . لأن تلك القسمة لو تمت في غياب ذلك الوعي - وهذا ما حدث في كثير من الدراسات - لضيعنا على أنفسنا فرصة الإمساك بخيط جامع ولانسقنا في إصدار أحكام قد يكون الجاحظ وعصره منها بريئين ، فتتشتت المجهودات وتختلف الدراسات وتتضارب الآراء وينشأ في أذهان الناس غموض غير قليل وهم يقبلون على دراسة الجاحظ فيسمعون حديثاً مختلفاً عن

المترع العقلي والمنهج العلمي .. والجانب البلاغي وإلى غير ذلك من المسائل دون أن يحصل لديهم الوعي بما يجمع تلك القضايا ويوحد هاتيك التآليف . فكتب الجاحظ - وهذا رأي يمكن أن نبديه بنفس راضية مطمئنة - يمكن أن تحمل على أنها فعل حجاجي وعمل قولي أكبر (Un Maximum acte de parole) واستدلال على حكمة .. ووجود المعنى باعتبار أن الاستدلال قول يعبر عن لزوم شيء عن شيء نتيجة بناء القول على مقدمات ينشأ عن التأليف بينها نتيجة ملزمة فالمقدمة الكبرى : في خطاب الجاحظ في كتابه الحيوان :

كل ما هو منظم منسق في حاجة إلى منظم .

المقدمة الصغرى : هذا الكون في منتهى التنظيم .

النتيجة : لابد أن يكون لهذا الكون إله مدبر إذ لا يعقل أن تكون الدقة والنظام سليلتي المصادفة ومحض الاتفاق .

وهناك نتيجة أبعد والمتمثلة في إلزام مستخلصها بالإعتقاد في هذا الصانع . مما يجعل خطاب الجاحظ خطاباً حجاجياً بامتياز ينشد التأثير في أهل زمانه وإنتاج التصديق لديهم . إذ غاية الحجاج في مشهور التعريفات " أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان "(٤٧) . ويتم ذلك من خلال اعتماد جملة من الأساليب تقود إلى إذعان المتلقي للقضايا المعروضة وعبر بناء الخطاب وتكثيف الحجج فيه على نحو لا يجد المتلقي أمامه إلاّ بنتيجة واحدة يستخلصها بنفسه من الخطاب المعروض عليه ولا يسعه إلا أن ينقاد لها ويصدق بها . إذ لا يخفى أن النتائج التي يوكل أمر استنباطها إلى المخاطب تكون ألزم له بالحجة وأكثر تأثيراً فيه حتى لكأن الحجج

تحاصره فلا يملك فكاكا منها . وهذا ما يظهر في تصدير الجاحظ حديثه عن الفيلة وما فيها من عجيب التركيب قائلا : " وأنا ذاكر ما جاء في الفيلة من عجيب التركيب (..) وما جعل الله فيها من البرهانات والعلامات النيرات التي جلاها لعيون خلقه وعرف بينها وبين عقول عباده وقيدها عليهم وحفظها لهم ليكثر لهم الأدلة ويزيدهم في وضوح الحجة ويسخرهم لتمام النعمة "(٤٨). مما يوضح أن الجاحظ حريص على تكثيف الأدلة والتنويع فيها والإكثار منها حتى يقطع الطريق على كل جاحد ويسلم بخطابه كل ناكر .

فإذا وقرت هذه الأطروحة الأم التي عقد الجاحظ مؤلفاته على إثباتها والإحتجاج لها بشتى السبل فهمنا الأسباب التي تقف وراء هيمنة النزعة الجدلية على مؤلفاته ، والدواعي التي تفسر غلبة المنزع العقلي على فكره ، وأدركنا سر إقباله على جمع الخطب التي كانت تنهض بأدوار بارزة في تأليف القلوب على الدين الحق أكثر من إقباله على جمع الأشعار ، وعرفنا أسباب إيثاره بلاغة الكلام على بلاغة الصمت والإحتجاج لذلك في صفحات عديدة من "البيان والتبيين " فضلا عن رسالته الموسومة " بتفضيل النطق على الصمت "(٤٩)، واستطعنا أن نصل ذلك كله بالدور الذي أنيط بعهدة الجاحظ ورفاقه من المتكلمين .. وكان عليهم .. مناظرة أصحاب الديانات غير الإسلامية .. - الذين أضحوا بفعل الفتوحات في فناء دار الإسلام - بمنهج عقلي مقبول . ذلك أن قسما من قضايا علم الكلام كان الباعث إلى إثارتها عددا من الأدلة .. والخصومات الفكرية والسياسية بين المسلمين وقسم آخر من مسائل ذلك العلم كان المتسبب في إثارتها أصحاب الملل الأخرى مما جر علم الكلام

إلى أن يكون استدلالاً عقلياً على مقولات ومبادىء شتى . ولاريب أن جعلنا بعض هذه الأمور بسبب من بعض سيمكننا من التعرف إلى الأسباب التي جعلت أبا عثمان حريصاً أكثر من مرة على وصل البلاغة بالمقارعة والمحاجّة وسبل الظهور على الخصم وإقناعه بالرأي كما يظهر ذلك في قوله نقلاً عن بعض أهل الهند " جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة "[٥٠]. والأسباب التي جعلت اهتمامه منصرفاً إلى السامع وما يسلكه من طرائق في الإبانة والإفهام أكثر من انصرافه إلى المتكلم وبنية الكلام ". فمدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام "[٥١]. كما سيمكّننا ذلك من التعرف إلى نمط من الأسباب وإدراك الغاية البعيدة التي عقد عليها الجاحظ مؤلفاته حتى تكون على مرأى من الإنسان ويكون الإنسان على بينة منها .

إن الجاحظ - وهذا ما يمكن أن نخلص إليه ونختم به - كان - في كل ما كتب وعلى اختلاف ما جمع من نصوص - يبحث عن المعنى ويسعى إلى بيان وجوه الاستدلال الموصلة إلى الظفر بالمعنى بداية من المعاني الدائرة في خلد الإنسان والتي لا يروم إبلاغها إلى شقيقه الإنسان وصولاً إلى ذلك المعنى الأبعد .. الذي أشكل على الإنسان . فإذا كان المعنى بعبارة دقيقة مختزلة هو " فهم شيء من شيء واستخلاص أمر من أمر " فإن الجاحظ أراد أن يوقفنا على تلك الأشياء .. التي نستخلص بها .. نتائجه، وأن يعيننا على معرفة وجوه الاستدلال والاستخلاص ويبين لنا عجائب مخلوقات الله .. واتقان صنائعه في الكون ، ومختلف نباتاته وجماداته ونظامه الذي لا ندركه وجهازه المنسق - علامات بارزة وحجج شاهدة وبراهين قائمة

وأمارات منصوبة كبرى لذلك المعنى .. البعيد . ولعل هذا يسلمنا إلى القول - عوداً على ما كنا أسلفناه في تقديمنا هذا العمل - أن المعتمد الذي كانت الحضارة العربية الإسلامية - ساعة تأسيسها - شاهداً عليه .. هو المعنى على أيدي بناتها وروّادها .



الهوامش

١) جميل جبر : الجاحظ في حياته وأدبه وفكره : الشركة العالمية للكتاب – لبنان (د.ت) ص : ٣.

٢) من الأمارات الدالة على أن ما كتب عن الجاحظ بدوره بمثابة التراث الغزير إشارة أغلب الدارسين في هذا العصر إلى غزارة ما يكتب عن الجاحظ ومحاولتهم في مقدمات دراساتهم تصنيف تلك الكتابات وبيان مواطن اهتمامها واختلاف مشاربها . انظر على سبيل المثال : إدريس بلمليح : " الرؤية البيانية عند الجاحظ "، دار الثقافة : المغرب ١٩٨٤ ص ص – ٢٤ وصالح بن رمضان " أدبية النص النثري عند الجاحظ " مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر تونس ١٩٩٠ ص ص : ١ – ٤ .

٣) من المحاولات الجادة التي عنى أصحابها فيها بإقامة ثبت في مؤلفات الجاحظ نذكر محاولتين قام بها شارل باللا الذي كاد يختص الجاحظ بأكثر جهوده ودراساته صدرت الأولى سنة ١٩٥٦

ch. Pellat : Essai d´inventaire de l´oeuvre “gahizienne in Arabica” N° 3 – 1984

وظهرت الثانية بعد ذلك التاريخ بثلاثين عاماً وكانت أشمل وأكمل .

Ch. Pellat : Nouvel Essai d´oevre "in Arabica" N° 3 – 1984.

٤) حمادي صمّود : " التفكير البلاغي عند العرب " منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ص : ١٤٢ .

٥) يقول الجاحظ في نص – أمسى لفائق قيمته وعظيم دلالاته – معروفاً : " ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها وخلدت من عجب حكمتها ودونت من أنواع سيرها حتى شاهدنا بها ما غاب عنها وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم لما حسن حظنا من الحكمة ولضعف سببنا إلى المعرفة ولو لجأنا إلى قدر قوتنا ومبلغ خواطرنا ومنتهى تجاربنا لما تدركه حواسنا وتشاهده لقلت المعرفة وسقطت الهمة وارتفعت العزيمة وعاد الرأي عقيماً والخاطر فاسداً ولكلّ الحد وتبلد العقل " الحيوان تحقيق عبدالسلام محمد هارون مكتبة دار الجيل بيروت ١٩٩٢ ج١ ص ٣٢ .

٦) حمادي صمود : " التفكير البلاغي عند العرب " ص : ١٤٣ .

٧) حمادي صمود : " القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي " ضمن كتاب : " مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم " منشورات كلية الآداب منوبة تونس ١٩٩٤ ص : ٣٠٩ .

٨) حمادي صمود : " التفكير البلاغي عند العرب " ص : ١٥٤ .

٩) المرجع السابق : ص ١٤٤ .

١٠) محمود الصفار : " بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد " تونس ١٩٩٨ .

١١) صالح بن رمضان : " أدبية النص النثري عند الجاحظ " ص : ٣ .

١٢) حمادي صمود : " التفكير البلاغي عند العرب " ص : ١٥ – ١٦ .

١٣) يكفي للإبانة عن ذلك أن نذكّر بانخراط الدراسات التي أنجزت في منتصف هـذا القـرن في المنهج التاريخي الذي يمثله شارل بالا أحسن تمثيل ثم ظهر صنف آخر من الدراسات يهتم ببنية النادرة ومقومات القص في كتاب البخلاء جاء على إثرها ما شهدته المباحث السـرديـة مـن تطور وهناك اليوم اهتمام متزايد بأساليب الاحتجاج في مؤلفات الجاحظ لاشك أن البـاعث إليه ما يحتله مبحث الحجاج اليوم من عناية كبيرة .

١٤) حمادي صمود : القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي ص : ٣٠٧ – ٣٠٨ .

١٥) انظر في هذا الشأن : علي بو ملحم : " المناحي الفلسفية عند الجاحظ " ص ص : ٨٠ – ٩٤ ويمكن أن نسـوق ما أورده شارل بالا لا تخلو من تمجيد وإسـراف غير قليل حيث قال " فنجد مثلاً في هذه الموسوعة آراء عجيبة غريبة لا يكاد ينكرها المعـاصرون في تطـور الأنواع وتأثير الهواء والتربة في خلق الإنسـان والحيوان وخلقهما وطبـاع الحيوان وغـير ذلك مما غاب عن أرسطو ولم ينتبه إليه علماء الغـرب إلا في العصـور الحديثـة " أصالـة الجاحظ " ضمن كتاب " الجاحظ " ترجمة إبراهيم الكيلاني دار الفكـر ط١ ، ١٩٨٥ ص : ٣٧٤ ويكفي لبيان تهافـت هذا الرأي أن نذكر ما أورده جميل جـبر قـائلاً " والواقـع أن مباحـث الجاحظ العلمية وأخصّها الحيوان لم يبق لها اليوم شـأن كبير على الصعيد العلمي " الجاحظ في حياته وأدبه وفكره " ص ٣٣ .

١٦) حمادي صمود : " التفكير البلاغي عند العرب " ص : ١٤٣

١٧) عبدالسلام المسدي " قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون " الشركة التونسـية للتوزيع تونس ١٩٨٤ ص : ٩٩ – ١٠٣ ومن المحاولات الجادة التي سـعـى أصحابهـا إلى البحث عن وحدة تنظيم مؤلفات القدامى نذكر محمد مفتاح : " من الفوضى إلى النظام انتظام البصائر ". مجلة فصول مجلد ١٤ عدد ٣ – ١٩٩٥ .

١٨) أبو حيان التوحيدي " نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة (د.ت) ج١ / ص ١٤٨ – ١٤٩ يقول شارل بالا في السياق نفسـه مؤكداً كلف الجاحظ بالجدل " إننا عندما نقـرأ فصـلاً كبيراً كالمناظرة بين الكلب والديك الذي شغل جزءاً كبيراً من كتاب الحيوان نشعر مكتنبـين بأن للجاحظ حباً بالجدل العقلي " الجاحظ ص ١٤ .

١٩) هذا ما عناه حمادي صمود بقوله : " إن كان الجاحظ يبحث في هذه النصـوص عـن مبـدإ ملاءمتها لهذه القضية الأساسية التي تشغله شغلاً كاملاً لأنها تمكنه من أن يبرهن على إكسـاب العالم المعنى (la sémiotisation du monde) " القوانين البلاغية ومقولة الجنـس الأدبي ص ٣١٠ .

٢٠) الحيوان ج١ ص ١٣ .

٢١) الحيوان ج١ ص ١١٤ والجاحظ يعيد هذا الشاهد مع بعض تعديلات في مفتتح الباب الذي عقده للقول في أجناس الذبان حيث قال " أوصيك أيها القارىء وأيها المستمع المنصت المصيخ ألاّ تحقر شيئاً أبداً لصغر جثته ولا تستصغر قدره لقلة ثمن ثم اعلم أن الجبل ليس بأدلّ على .. من الحصاة والفلك المشتمل على عالمنا هذا بأدلّ .. من بني الإنسان وأن صغير ذلك ودقيقه لعظمته وجليله " الحيوان ج II ص ٤٦٣ .

٢٢) المصدر نفسه : ج I / ص ١١١ .

٢٣) المصدر نفسه ص II / ص ١١٢ .

٢٤) المصدر نفسه ص II / ص ٢٥٦ .

٢٥) انظر باب القول في أجناس الذبّان وفي الشاهد الذي أوردناه منذ قليل وانظر أيضاً " باب القول في الغربان " الذي قال في صدره " نذكر على اسم .. جمل القول في الغربان والأخبار عنها وعن غريب ما أودعت من الدلالة واستخزنت من عجيب الهداية " ج II / ٥٠٠ .

٢٦) حمادي صمود : " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٣٨ .

٢٧) انظر كتابه " في نظرية الأدب عند العرب " النادي الثقافي بجدة : ١٩٩٠ " فصل " المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها " .

٢٨) " الحيوان " ج II ص ٥٤ .

٢٩) المصدر نفسه : ج II / ص ٥٥ .

٣٠) المصدر نفسه : ج I / ص ٥٦ .

٣١) حمادي صمود : " التفكير البلاغي عند العرب " ص ١٥٨ .

٣٢) " الحيوان " ج I ص ٣٠ .

٣٣) المصدر نفسه II ص ٢٥٨ .

٣٤) شارل باللا " الجاحظ " ص ٣٧٥ .

٣٥) " الحيوان " ج I ص ١٧٧ .

٣٦) حمادي صمود : في " مقروئية الشعر الحديث " مجلة علامات عدد ٢٢ – ١٩٩٦ ص ٣٦ .

٣٧) " الحيوان " ج I ص ٣٠ .

٣٨) " البيان والتبيين " تحقيق عبدالسلام محمد هارون مكتبة دار الهلال بيروت ١٩٨٩ جI ص ٨٢ .

٣٩) ولعله لهذا السبب جعل الجاحظ في الحيوان هذا النوع دون الأنواع الأخرى انظر " الحيوان " جI / ص ٣٠ .

٤٠) لقد ذكر حمادي صمود أن الثنائي التقابلي النطـق / الصمت كان " من المسائل التي شـغلت أبا عثمان واستأثرت بنصيب هام من جهده " وانتهى إلى الوقوف على وجهين للمسألة وجـهاً بلاغياً وآخر سياسياً دون أن يجاوز ذلك إلى هذا الوجه الثالث . انظر " التفكير البلاغي عنـد العرب " ص ١٧٥ / ١٨٢ .

٤١) " البيان والتبيين " ج I ص ٨٦ .

٤٢) المصدر نفسه ج I ص ٨٢ .

٤٣) المصدر نفسه ج I ص ٨٢ .

٤٤) انظر رسالة " حج النبوّة " ضمن رسائل الجاحظ تحقيق عبدالسلام محمد هـارون دار الجيـل بيروت ط١ : ١٩٩١ ج II ص ص ٢٢١ ـ ٢٨٢ .

٤٥) " البيان والتبيين " ج I ص ٦٥ .

٤٦) " البيان والتبيين " ج II ص ١١٢ .

٤٧) انظر عبدالله صولة في تقديمه كتاب " مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة " ضمـن كتـاب "أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم " إشراف حـادي صمـود ، منشورات كلية الآداب منوبة تونس ١٩٩٨ ص ٢٩٨ .

٤٨) " الحيوان " ج ٧ ص ٢٥٩ .

٤٩) انظر رسالة الجاحظ الموسومة " بتفضيل النطق على الصمت " ضمن رسائل الجـاحظ ج II ص ص ٢٢٩ – ٢٤٣ .

٥٠) " البيان والتبيين " ج I ص ٨٢ .

٥١) المصدر نفسه ج I ص ٨٢ .



الصّعلوك الشعريّ ورؤيوية (تأبّط شرًّا)



شريف بشير أحمد

تتناقلُ أقلام الدارسين أنّ الصعلكة " الفقـــرُ الـــذي يجـرد الإنسان من ماله ويظهره ضامراً هزيلاً بين أولئك الأغنياء المـــترفين الذين أتخمهم المال أو سمّنهم "[1]. وتقول المعـــاجم : إنّ الصعلـوك (الفقير الذي لا مال له)[2] يستعين به على أعباء الحياة ، والذي قنـع طواعية بفقره المميت ؛ يستجدي الأغنياء قوته ، ويحتطب للكرائـم ، ويجرُّ الإبل إلى معاطنها . وإذا ما خرج عن القبيلة متمرداً ؛ يعـــاقَب على تمرده ؛ فتصبح ذاته مقهورةً ، ويعد آثماً ، وأفّاقاً ، وأقل تهذيبـــاً وتشذيباً من سواه ؛ ويتحول إلى (إرهابي) محترف يرعب الأبريـــاء ، ويقتلهم بوحشية ؛ تحركه نوازع الشر ، حتى يستحق الموت ...

ووصم الرواة والمؤرخون الصعلوك باللصوصية مـــن غـير مجهود حقيقي . بعد أن تجاهلوا دور الذات المدركـــة ، وتأثيرهـــا في معرفة العالم ، وفي تحقيق الغاية . وباتت أقوالهم تحيل إلى دلالة مغلقـــة في نسق مستقل منفصل عن المفاهيم الحركية ، والنشـــاط الذهـــني ، وتحول بيننا وبين المصدر الأصلي في معرفة الحقيقة (المسكوت عنها) .

ومن الموضوعية أن نقرأ في (شعر الصعاليك) حتى نفرّق بـــين الصعلكة الواقعية والصعلكة الشعرية ؛ ونميز بين صورة الصعلوك التي يشوهها الرواة ، وصورة الصعلوك الـــتي يحتفـــي بهـــا (الشعراءُ الصعاليك) ، والتي أغفلها الباحثون . ومن المنهجيـــة أن نـــدرك أن الفصام الفعلي بين الحقيقة الشعرية التي تقوم على الفكـــرة والمعرفـــة

اللغوية ـ السياقية ؛ وبين الحقيقة الواقعية التي يمكن تقسيمها ، وتبويبها ؛ حتى نتجاوز الرؤية الخارجية التي تعتمد الأخبار الشفهية ، وترددها الذاكرة الشعبية ؛ ونتفهم الرؤية الواعية لشاعر صعلوك غضوب يريد أن يتحرر من سلطة القبيلة ، ويتمتع بحرية الفعل والكلمة ، ويشارك في الحدث ، وينقله باللغة الشعرية .

ويجمع تأبط شرا بين الصعلكة والشاعرية ؛ وينتمي إلى طائفة (الصعاليك المتمردين) الذين رفضوا الفوارق اللونية ، وقوانين الطاعة المذلة ، وطقوس الخنوع المهين . ويقدم في شعره صورة (للصعلوك الشعري) لا تنفر منها العقول المتفتحة ؛ بل تستوعبها ، وتحاورها ؛ وتتعاطف معها ، حتى ينظر القارىء في صعلوكين : صعلوك واقعي يقبع في التاريخ ؛ وصعلوك شعري يتحرك باللغة ، ويصل الوعي بالفعل الفردي ، ولا يعترف بالنظام الذي تفرضه القبيلة عليه عنوة .

ويمتلك تأبط شرا قوة جسدية ونفسية ، ووعيا شعوريا يرفض به أن يكون كائنا مكروها مشوه المعالم ، والصفات ؛ فنسج بالكلمات صورة شعرية للصعلوك تؤطرها صفات مادية ومعنوية تتلاحم ولا تتعارض ، وتتناسق بجزئيات متحركة تكون (صعلوكا شعريا) يرغب فيه شاعر تصعلك واقعيا وشعريا .

* إن الصعلوك مفارق للقبيلة إلى أعماق الصحراء حيث يعيش الوحش حتى ألفته لطول ما عاش بينها مسالما لها :

يبيت بمغنى الوحش حتى ألفنه	ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا
رأين فتى لا صيد وحش يهمه	فلو صافحت أنسا لصافحنه معا[٣]

وتثير المفارقة الذهنية والسلوكية ، في البيتين ، دهشة القارىء حيث يألف الصعلوك الوحش ، وتألفه ، وتنفر منه قبيلته وينفر منها ؛ ولا يصيد الوحش ، بل يصيد (أرباب المخائض)؛ ولا تصافحه قبيلته ، بل تصافحه الوحش ؛ ولا يبيت بين أفراد عشيرته ، بل بمغنى الوحش. ويحيل الفعلان المضارعان (يبيتُ ويصبحُ) إلى الشعور بالأمان الـــذي يتلمسه الصعلوك بين الوحش طارداً عنه الخوف . ويشـــكل الفعـــل (يبيتُ) نهاية حركة ، والفعل (يصبحُ) بداية حركة دؤوب تنشـــطُ ، وتشتدُّ . إذ يتسم الصعلوك بديمومة الحركة ، ويتصف بالفاعلية حيث يصبح بأرضٍ ، ويمسي بغيرها .

يظَـلُّ بمومـاةٍ ، ويُمســي بغيرهـــا جحيشاً ، ويعروري ظهورَ المــهالكِ[4]

ويبدو الصعلوك خبيراً بالصحراء يجتازها ، ويغوص فيـــها . وكأن الصحراء وسط بين مكانين : مكان فارقه راغباً عنه ، ومكـــان يأمله ، ويقصده راغباً فيه .

وتعد الحركة حدثاً واقعياً يغير به الصعلوك حياته . وتحتـــوي سلسلة الأفعال المتلاحقة إحساساً بالزمن والمكان من خلال الدائـــرة السردية :

(يصبح ⇄ يظل ⇄ يعروري ⇄ يُمسي ⇄ يبيتُ)

وبدل أن يعتلي الصعلوك ذروة الكثبان الرملية ؛ يمتطي ظهور المهالك حتى تكون المهالك مقرونة ببداية الحركة .

* يتصف الصعلوك باليقظة ، والحذر ، والتوجـــس ، وقلـــة النوم ؛ خشية الغيلة ؛ لأنه يمتلك إحساساً بالتحرر ، والمغامرة يخشـــى

به أن يفقد ذاته وكينونته الحقيقية بسلطوية الآخرين . ويتحول مشروعه الذهني من فكرة نظرية إلى رؤية تطبيقية تتمحور في (الثأر / القصاص) بمفهومه الفلسفي وليس القبلي حيث (يتأثر ⟵ يقتص) ممن يقيد الحرية ، ويمنع التحرر ؛ فينتقل (الثأر / القصاص) من فعل سلبي شائه إلى فعل إيجابي يُجابه به الصعلوك (فارساً) لا رجلاً ممتهَن الكرامة:

قليلُ غـرارِ النـومِ أكـبرُ هَمِّـهِ ... دَمُ الثأرِ ، أو يَلْقَـى كميّـاً مُقَنّعـا[٥]

إنّ الصعلوك يثأرُ لفكرته المقتولة التي يُؤرّقُ بها غيره ، ويؤرّقُه غيره بمصادرتها ، ودفنها وأداً . وتكمن غاية الصعلوك في أن يلقى بطلاً بئيساً يسلبه (سلاحه ⟵ رمز فروسيته) بعد أن يقتله ثأراً لفكرته . وكأنه يقتل الخوف في نفسه . ويرغب الصعلوك في الإغارة على أصحاب المخائض يسوق إبلهم ؛ لتوزع على الفقراء ، لا ليغتني بها مادياً :

ولستُ أبيتُ الدهـرَ إلاّ علـى فـتى ... أُسلّبُهُ ، أو أذعـرُ السِّـرْبَ أجمعـا[٦]

وتهيمن (الأنا) الفاعلة على سيرورة الأفعال بإرادة نافذة ، وتخطيط ذاتي (أُسلّبُ ⇄ أُذعرُ ⇄ أبيتُ). ويرتبطُ حدوثُ الفعلِ (أبيتُ)، ووقوعُه ؛ بالفعلين (أُسلّبُ وأُذعرُ)، ولا يمتلك مشروعيةً بدونهما .

ويدرك الصعلوك أن وجوده مرهون بقوته، ومرتبط بالمبادرة في الإغارة ، والمبادأة بالفعل . ويلفى مغيراً بنفسه تعبيراً عن غضبه وتمرده ، أو مشاركاً في غارة يوثق بها فكره ، أو قافلاً من غارة يتأهب لسواها :

وإنكَ لـو لاقَيْتَـني بعـدَ مـا تَـرى وهـل يُلقـين مـن غُيّبَتْـهُ المقـابرُ
لألفيتَـني في غـارةٍ أدَّعَـى لهـا إليكَ ، وإمّـا راجعـاً أنـا ثـائرُ[7]

ولم يعد الصعلوك يطلب المباذل ، وصغائر الأمور ؛ بل تحركه الغايات البعيدة التي يسعى إليها ذوو الهمة والإرادة :

متى تَبْغِني مـادمتُ حيّـاً مُسَـلَّماً تجـدْني مـع المسترعِلِ المتعـهْبِلِ[8]

وباتَ الصعلوك فاعلاً ، متحركاً تتجسد حيويته في الأفعال (لاقيتني ، ألفيتني ، تبغني ، تجدني)؛ وتتمثل سطوته في وجوده مع الرعيل الأول مسترعلا ، وممتنعاً لا يمنع متعهبلاً ، وقائداً للغارة يستحثها .

* يمتلك الصعلوك صفات جسدية يستطيع بها مواجهة خصومه مواجهة متوازنة مؤثرة تحقق له وجوداً واقعياً - مادياً يشعر معه بديمومة الحياة ؛ ومنها سرعة العدو والجري الخارقة التي يعرف بها، إذ كان تأبّط شراً " أعدى ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين[9] . وهو في ذلك يقول :

لا شيءَ أسرعُ مـني ليسَ ذا عُـذُرٍ وذا جناحٍ بجنـبِ الرَّيْـدِ خَفّـاقِ[10]

ويُجسِّم سرعته في العَدْو بلوحةٍ تتمظهر فيها مهارته التي يُجاري بها الطير مجاراةً يجسمها الخيال الشعري لصالحه :

أُجاري ضلال الطير لو فـاتَ واحـدٌ ولو صدقوا قالوا له هـو أسـرعُ[11]

وتشكل الوحدة الدلالية (أسرع) بؤرة تفاضلية تستند إليها الصياغة الشعرية في الكشف عن الذاتية المتضخمة في السياق اللغوي. ثم تستدعي ذاكرة الصعلوك الجياد بدلالاتها الحركية ، وسرعتها

الموصوفة ، وبكونها وسيلة ناشطة في الفعل ؛ ليفوقها (الصعلـوك) في السرعة ، وردِّ الفعل :

يفـوقُ الجيـادَ بتقريبـهِ ويكسـو هواديَـها القَسْـطَلا[12]

وتهيمن فكرة المسابقة على الشاعر ؛ فيجعلها غاية تقـود إلى غاية تحتويها ، ويتمثل فيها وعيه في تكوين عالم موضوعي بديل عـن واقعه ؛ فيسابق ذهنياً الريح سباقاً وهمياً بالكلمات من غير مضمار :

ويَسبقُ وَفْدَ الريحِ من حيثُ تنتحِي بمنخـرقٍ مـن شَـدِّهِ المتـدارِكِ[13]

ويُوقِعُ الصعلوك بأرجله - بوصفها وسيلة نقـل وحركـة - عذاباً وعقاباً على أعدائه في قبـائل (خثعـم ، وبجيلـة ، وثُمالـة ، وهُذيل)؛ لأنها تقوده إليهم ، ليسلبهم إبلهم ، ويقتل منهم رجـالهم . وكأنَّ الصعلوك معارض سياسي ، يحترف (حـرب العصابـات) في الهجوم ، والمباغتة ، والخروج السريع من محيط الغارة إلى محيط آمـن يغايره :

أرى قَدمـيَّ وَقْعـهما حثيـثٌ كتحليـلِ الظَّليـمِ دَعـا رئالَـه
أرى بهمـا عذابـاً كـلَّ يـومٍ لخثعَـم ، أو بجيلَـةَ ، أو ثُمالَـه
وشَـرّاً كـان صُـبَّ علـى هُذيـلٍ إذا عَلِقَـتْ حبـالهم حبالَـه[14]

وينفي تأبط شراً عن نفسه العجز ، والضعـف ، والجـبن ، ويصف الصعلوك ، من خلال النفي ، بالشجاعة ، والقوة :

وما ولدتْ أمـي مـن القـومِ عـاجزاً ولا كانَ ، يمشي في ذُنابي ولا لَغْـبِ[15]

* يلازم (السـلاحُ) الصعلوكَ ، ويصفـه بواقعيـة تتسـم بالجمالية في التشكيل ، والمبادأة بـالفعل . ولا تتكـامل مقومـات الصعلكة بغير أدوات قتالية تستخدم بمهارة تجعل الصعلـوك مقـاتلاً

يدرك أسرار الحروب . إذ لا يفارق السيف تأبط شراً ، وسهامه لا تُزايل كنانته :

وفي عُنُقِي سَيْفٌ حُسَامٌ مُهَنَّدٌ   ومُرْهَفَةٌ زُورٌ شِدادٌ عُيورُها [١٦]

ويمزج بين فعل السيف في القتل / الموت المادي ، وبين الفعل المعنوي للمنية التي تحيق بالخصوم / الأعداء مستخدماً خياله الشعري في أنسنة المنايا التي تتحول في النهاية / الحتمية إلى التجريبية في اللحظة التي تفتر عن نواجذها مسرورة بفعل السيف :

إذَا هَزَّهُ في عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ   نواجذُ أفْواهِ المنايا الضَّواحِكِ [١٧]

ويصوِّر طعنة رمحه مؤلمة عميقة الغور ، تتناثر أجزاء فوهتها ، وتتسع مسارها بوصفها طعنة خبير يمتلك كفاءة الطعن ، ودقته :

وطَعْنَةِ خَلْسٍ قد طَعَنْتُ مُرِشَّةٍ   لها نَفَذٌ تَضِلُّ فيه المسَابِرُ [١٨]

ويصف سهامه التي لا تبارحه / تفارقه متساوية من حيث طولها وعرضها ؛ يصيد بها الأعادي ، والحمر الوحشية :

سَماحيجُ أشباهٌ على قَدرٍ واحدٍ   تُبيدُ أعاديها وتَغْلي قدورُها [١٩]

لذلك يمتلك الصعلوك وعي المبادرة / المبادأة التي يستوعب بها اللحظة الزمنية ، والبؤرة المكانية ؛ ولا ينتظر مداهمة أعدائه له حيث شبَّههم وهم وراءه يطاردونه ، بالنحل المتجمّع في خليته تشبيهاً يرسِّخ فيه مداهمته لهم :

ولم أنتظِرْ أنْ يَدْهَمُوني كأنّهم   ورائيَ نَحْلٌ في الخليّةِ دَاكِنا [٢٠]

ويتخذ من الليل مطيةً يستره سواده ، وهو يقطع القفار :

وأدْهَمَ قَـدْ جُبْتُ جِلْبَابَـهُ كما اجتابَتِ الكَـاعِبُ الخَيْعَـلا[21]

ويطارد آخر الليل ، يطلب فيه طعاماً ليومه ، يقيم به أوده ، لأنّ الجوع يكاد ينهكه ، وقد يحصل على بغيته ، أو تلفظه الفيافي :

أأطْـرُدُ نَـهْبَاً آخـرَ الليـلِ أبتغِـي عُلالَـةَ يـومٍ أو تعـوقُ العَوائـقُ[22]

ثم يقف أمام الليل يبتغي طلوع الفجر الذي يوحي بتجدد الحياة ؛ ولكن الفجر بمدلوله التبشيري - الإشراقي يفقد محتواه ، لأن القلق النفسي يهيمن على تأبط شراً الذي تتنازعه فكرة التحرر من عقدة اللون :

ولِي بَـهِيمٍ كلّمـا قُلتُ غَـوَّرَتْ كواكِبُـهُ عـادتْ فمـا تَـتَزيَّلُ[23]

* الصُحبة / الرفقة التي تمنح الصعلوك إحساساً بالحياة ؛ لأنه هجر طواعية مجتمعاً متكوِّناً ليقيم مجتمعاً بديلاً يساهم فيه برؤية تغير في واقعية الأشياء. لذلك يفخر تابط شراً برفاقه الصعاليك الذين يعيشون معه في مجاهل الصحراء ، وشعاب الجبال ؛ ويغيرون / يغزون متعاضدين؛ فيرسم صورة مثالية / نموذجية للصعلوك الذي يشاركه في غزواته ، والذي يتصف بسبقه إلى المحامد في عشيرته - وهو المفلوق لها - ويتصف بجهارة صوته ، وبضمور جسده ، وقوته ، وجرأته في الحرب الذي يقدّم فيها ، ويحمل لواءها ؛ حتى إذا كان السَّلم كان ذا مشورةٍ صائبةٍ ، ورأي يتردد في المجالس / الأندية :

لكنّمـا عِـوَلِي إنْ كنـتُ ذا عِـوَلٍ على بَصيرٍ بكسْـبِ الحمْـدِ سَـبَّاقِ
سَـبَّاقِ غَايـاتِ مجـدٍ في عشـيرتهِ مُرَجِّعِ الصَّـوتِ هَـدَّاً بـين أرْفـاقِ

عَاري الظنابيبِ مُمْتدٌ نَواشِرُهُ — مدلاج أَدْهَم واهِي الماءِ غَسَّاقِ
حَمّالُ ألويةٍ ، شهّاد أنديةٍ — قوّال مُحْكمةٍ ، جوّاب آفاقِ
فذاكَ هَمّي وغَزْوِي أستغيثُ بهِ — إذا استَغَثْتُ بضَافِي الرأسِ نَغّاقِ[٢٤]

وتبتلع غارةٌ الشنفرى الأزدي مصاحب تأبط شراً ، وقرينه في التصعلك ، والمطاردة ؛ فتتأجج التجربة الشعورية ، وتتضخم المعاناة ، ويطفو الإحساس ... المعنوي الذي يسجل فيه الشاعر مسارب القتيل، ومسايله تعبيراً عن الوفاق الفكري والسلوكي في الصعلكة، وإقراراً بالقطيعة المادية ـ الأبدية بينهما التي أحدثها القتل الفجائي ، والتي تُرسِّخ الصُّحبة تقليداً في الحياة ، ومنهجاً في الرؤية والفعل ، والتي تلخص تجربة الشاعر الصعلوك ، ونظرته إلى الحياة والموت ، والصاحب / الرفيق ، وتكشف عقلانيته ، وتأمله ؛ إذا صرح تأبط شراً بعلَمية صاحبه بداءة :

على الشّنفرى سَارِي الغَمامِ فرائحٌ — غَزيرُ الكُلى وَصَيِّبُ الماءِ باكرُ[٢٥]

وأبّنه ، فذكر شجاعته ، وشبّه أعداءَهُ بالغنمِ المذعورة ، مستعيناً بالتشكيلات المجازية التي تصوِّر الفعل ، ورد الفعل :

تُجيلُ سِلاحَ الموتِ فيهم كأنَّهم — لشوكتِكَ الحدّى ضَئينٌ نوافِرُ

ويستذكر الشاعر مأزقا حرجا يستدرج إليه الصعلوك القتيل، فيفرجه عنه عزمه الذي يخرجه من محنته ، وسهامه الصائبة ، وسيفه الذي يقطع ، وجواده الذي يقرنه بالعقاب :

يفرج عنه غمة الروع عزمه — وصفراء مرنان وأبيض باتر
وأشقر غيداق الجراء كأنه — عقاب تدلى بين نيقين كاسر

وتصوير الجواد بفاعلية حركية دون السابقين ؛ يوحي بلحظة مبارزة فروسية يساعد فيها الجواد الفارس الصعلوك مساعدة أدائية .

* الرؤية الذاتية الواعية بماهية الأشياء الموجودة خارج الذات الفردية التي تستخلص فكرة نابعة من فلسفة التصعلك في الحياة القاسية التي يعيشها الصعلوك في الصحراء ؛ والتي يدرك بها مقارع الفرسان وصارعهم أنه سيضرب بهم يوما :

ومن يضرب الأبطال لابد أنه   سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا[٢٦]

لذلك يحسب الصعلوك لكل أمر حسابه ، وينظر لكل مأزق نظرة خاصة قبل أن تتنازعه الهموم ، ويطويه الندم :

إذا المرء لم يحتل وقد جد جده   أضاع وقاسى أمره وهو مدبر[٢٧]

ويدرك أن الحرب إن نشبت ؛ فإن على المرء أن يخوضها مقاتلا ؛ لأنها لن تدوم :

إذا الحرب أولتك الكليب فولها   كليبك واعلم أنها سوف تنجلي[٢٨]

ويعي الصعلوك أن الشر مركب قميء ، ومن الحكمة أن لا يتمناه المرء ، ولا يسير إليه مادام بعيدا عنه . ولكن إن أوقع به فيه عنوة فليخضه مرغما مقدما غير هياب :

ولا أتمنى الشر والشر تاركي   ولكن متى أحمل على الشر أركب[٢٩]

وكأني به يجد في الحيلة مخرجا بوصفها وسيلة فاعلة في التخلص الفعلي من لحظات يقترب فيها الموت منه ؛ لأنها دليل نشاط ذهني - عقلي يدفعه إلى النجاة .

ويعرف الصعلوك أن صروف الدهر لا تدوم / تثبت ؛ فـــلا يغتر إن سره الدهر ، وأقبلت عليه الدنيا ؛ ولا يجـــزع إن أثقلتـه الحياة بأعبائها :

ولست بمفـــراح إذا الدهـــر ســرني ولا جازع مـــن صرفـه المتقلب(٣٠)

ويستحضر الموت قدرا يصيبه ، ولن يفر منـــه مدركـــا أن الخلود المادي محال ؛ وإن كان يرغب في استمرار معنوي :

وإنــي ، وإن عمرت ، أعلــم أننــي سألقى سنان الموت يبرق أصلعـــا(٣١)

إن الصعلوك الشعري ، كائن يتركب في ســـياق لغـوي ، متناسق لا تنفصل فيه الفكرة عن الفعل ، وتلتقي فيه دلالات التجربة المخزونة ذهنيا ، بالتجربـة الواقعية ، الموجهة بـــالوعي والإرادة في نسق موضوعي يحتوي مرجعيات تكمن في اللاشعور .

ويكتسب الصعلوك الشعري قيمته بوصفه جزئيـة في بنيـة متنامية متعاضدة؛ تمنح الصعلوك إحساسا بديمومة التحولات الفكريـة والسلوكية حتى يمتلك قابلية التشكيل المقترن بالزمن ، وينظم الأشياء بتفاعله معها ، ووجوده بينها حيث يخرجها من حيز الإمكان إلى حيز الفعل في علاقة متلازمة يغذيها الصعلوك بالتواصل معـــها ؛ فيكـــون وجوده مكملا لها ، وليس مستقلا عنها .

ويتحول الصعـــلوك إلى مخلوق يقـــوم بوظيفـــة مضمونيـة توصيلية في اللحظة التي يتمكن فيها من التعبير عـــن قيـــم الحيـاة المتجددة؛ ويستوعب مقومات النمو الحضاري وسط شبكية متعـددة من المؤثرات التي لا تنفصل عن الفكر المتموضع فيها .

الهوامش والمصادر

١) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : د. يوسف خليف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩م ، ص ٢٢ – ٢٣ .

٢) لسان العرب ، لابن منظور ، مادة (صعلك) .

٣) شعر تأبط شرا ، دراسة وتحقيق : سليمان داود القرة غولي وجبار تعبان جاسم ، مطبعة الآداب، النجف – العراق ، ١٩٧٣ ، ص ٩٨ – ٩٩ .

– المغني : المنزل . والمغاني : المنازل والمواضع التي كان بها أهلوها . (اللسان / غني) .

– المرتع : الموضع الخصب . والمرتع : الرعي في الخصب (اللسان / رتع) .

٤) شعر تأبط شرا ، ص ١١٦ . الموماة : المفازة والفلاة . (اللسان / موم) .

– الجحيش : الفريد الذي لا يزحمه في داره مزاحم . (اللسان / جحش) .

– يعروري : يركب فرسه عريا بلا سرج عليه . (اللسان / عري) .

٥) شعر تأبط شرا ، ص ٩٨ .

٦) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

٧) المصدر نفسه ، ص ٩٥ .

٨) المصدر نفسه ، ١٣٨ .

– المسترعل : الذي ينهض في الرعيل الأول . (اللسان / رعل) .

– المتعهل : الممتنع الذي لا يمنع . (اللسان / عهل) .

٩) الأغاني ، للأصفهاني ، طبعة بولاق (مصورة) ، بيروت ، ١٣٩٠هـ – ١٩٧٠ ، ٢٠٩/١٨ .

١٠ ، ١١) شعر تأبط شرا ، ص ١٠٦ ، ص ١٠١ .

– الريد : الحرف الناتىء من جروف الجبل كالحائط . (اللسان / ريد) .

١٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

– هوادي الخيل : المتقدمة في أول الرعيل . (اللسان / هدي) .

– القسطل : الغبار . (اللسان / قسطل) .

١٣) المصدر نفسه ، ص ١١٦ . المنخرق : المتمزق الثياب (اللسان / خرق) .

١٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٩ . الحثيث : المسرع . (اللسان / حث) .

– الظليم : الذكر من النعام (اللسان / ظلم) .

– الرأل : ولد النعام ، والأنثى رألة . (اللسان / رأل) .

١٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ . الريش : غطاء الطائر . (اللسان / ريش) .

– الذنابي : شبه المخاط يقع في أنوف الإبل . (اللسان / ذنب) .

– اللغب : الريش الفاسد . (اللسان / لغب) .

١٦) شعر تأبط شرا ، ص ٩٦ . سهم مرهف : رقت حواشيه (اللسان / رهف) .

– الزور : القوي (اللسان / زور) . عير النصل : الناتىء في وسطه (اللسان / عير) .

١٧) المصدر نفسه ، ص ١٩٩ . قرن القوم : سيدهم (اللسان / قرن) .

– النواجذ : الأضراس التي تلي الأنياب . (اللسان / نجذ) .

١٨) شعر تأبط شرا ، ص ٨٢ . الخلس : الأخذ في مخاتلة في القتل والصراع .

– رشاش الطعنة : دمها . السبر : التجربة . (اللسان / خلس ، رش ، سبر) .

١٩) المصدر نفسه ، ص ٩٦ .

السماحيج : الطوال . والسمحجة " الطول في كل شيء . (اللسان / سمحج) .

٢٠ ، ٢١) المصدر نفسه ، ص ١٤٥ ، ص ١٢٢ .

الخيعل : ثوب أو درع يخاط أحد شقيه تلبسه المرأة كالقميص (اللسان / خعل) .

٢٢ ، ٢٣) المصدر نفسه ، ص ١١٣ ، ص ١٣٢ .

– العلالة : بقية اللبن في الضرع ، وبقية قوة الشيخ علالة .

– ليل بهيم : شديد السواد .

– غارت الكواكب : غربت .

_ تزيل القوم : تفرقوا . وتزايلت النجوم :تباينت وتفارقت .

(اللسان / علل ، بهم ، غور ، زيل) .

٢٤ ، ٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٧ ، ص ٨١ – ٨٢ .

– عولت إليه : أي فزعت إليه حين أعوزني شيء .

– الهد من الرجال : القوي ، ومن الأصوات الشديد .

– عاري الظنابيب : أي عاري عظم الساق من اللحم لهزاله .

– النواشر : أعصاب ، الذراع من داخل وخارج .

(اللسان / عول ، هدد ، ظنب ، نشر) .

٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨) شعر تأبط شرا ، ص ١٠٠ ، ص ٨٩ ، ص ١٣٩ .

٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) المصدر نفسه ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٣ مكرر ، ص ٩٩ .



جدلية النقض والإثبات
في المقدمة الطللية
عند أبي نواس



أحمد علي محمّد

ملخص البحث :

يسعى هذا البحث إلى الوقوف ، ما أمكن ، على أهم الدوافع التي غدا أبو نواس في ضوئها مجدداً في الشعر، وهي دوافع متصلة بشخصيته وحياته ونسبه كما جاءت به مصادر الأدب، مع الإشارة إلى الاضطراب والتحريف اللّذيْنِ خالطا سيرة أبي نواس في بعض المؤلفات التي جاء بها المستشرقون ، ومَنْ نقل عنهم من المؤلفين العرب المحدثين .

ثم يتقدم خطوة أوسع لينظر في أبعاد قضية التجديد في شعر أبي نواس في المدامة والهجاء والمدح، ذلك أن أبا نواس نبذ الطلل في أهاجيه ... وأقامه في مدائحه، ومن أجل ذلك تحدثنا عن جانبي النقض والإثبات في المقدمة الطللية عنده .

المقدمة :

لا شك أنّ ما أثاره أبو نواس حول نبذ الطلل في فواتح بعض شعره ، كان من الأسباب التي دعت النقاد إلى اعتباره مجدداً ، ذلك أنه ثار على الطلل ، وجاهر بشتمه ، وهون من شأنه ، ، ودعا إلى استبداله بما هو موصول بظواهر حضارية جديدة ، آلت إليها حياة العرب في زمن أبي نواس ، تمثلت بوصف مجالس اللهو والشراب .

غير أنّ هذا التصور لا يسلم من شك في كثير من الأحيان، وليس ذلك فحسب ، بل إنّ أمرين ينفيان ثبوته في الذهن : أحدهما أن أبا نواس مسبوق إلى نبذ الطلل والمجاهرة بوصف المدامة ، إذ سبقه إلى التصريح بالمدامة الوليد بن يزيد كما يورد صاحب الأغاني "للوليد في ذكر المدامة وصفتها أشعار كثيرة ، قد أخذها الشعراء فأدخلوها في أشعارهم سلخوا معانيها ، وأبو نواس خاصة فإنه سلخ معانيه كلها وجعلها في شعره فكررها في عدة مواضع "[١]، وسبقه إلى نبذ الطلل الكميت الأسدي وأشجع السلمي ، وديك الجن الحمصي على نحو ما يشير د. عطوان[٢].

والآخر : أن دعوة أبي نواس إلى محاربة الطلل لم تكن شاملة أغراض شعره كافةً ، وإنما أذاعها في بعض شعره كالمدامة ، وكتمها في بعضه الآخر كالمديح ، لهذا جاءت دعوته إلى ترك الطلل محكومة بمناسبات القول ولم تكن سنّة جرى عليها في عموم شعره .

من هنا رأينا الوقوف على حقيقة دعوته تلك وتفسيرها من جهة تحديد دوافعها وأبعادها .

١ - الدافع إلى نبذ الطلل :

إذا ما حاول امرؤ البحث عن خطوط جادة في شخصية أبي نواس تعزز في النفس الاعتقاد بأنه كان حريصاً على تجديد الشعر ، الذي آلت بعض أشكاله إلى شيء من التصلب والجمود ، على حد تعبير بعض الدارسين ، أعياه البحث ، ذلك أن صورة أبي نواس في مصادرنا الأدبية تلوح من وراء وشاح هزلي يوضّح إلى حد بعيد

طبيعته الساخرة التي آثرت الحياة مجوناً وتهتكاً واستهتاراً، ومثل هذه الشخصية قليلة الانضباط، كثيرة التجاوز .

ويبدو أن الجانب الرسمي في شخصيته امتزج بالجانب الخاص، فبات من الصعب الفصل بينهما وكان من نتيجة ذلك الامتزاج أنْ عبث النواسي وسخر وتهتك في المواقف الجادة ، فمن هذا القبيل روي أنه لما مدح الخصيب بمصر أُخذ عليه أن ...[٣]. ومنه أن الرشيد أراد امتحانه فقال له : اهجنا فأنشد :

أضاع الإمامة فسقُ ...... وغش الوزير وجهل المشير

فلم يتوقع الرشيد منه هذا المجون فطرده من مجلسه[٤]. وذكر أبو هفان أنّ الأمين كان طلب أبا نواس لمجلسه فقال أحد جلسائه : "يا أمير المؤمنين هذا عيار شارب شواظ ، ينادم السفلة والسوقة ، وينتاب الحانات ، ويركب الفواحش ، ويرى في ذلك غنماً ، وإن في منادمته تشنعة على أمير المؤمنين"[٥].

وعُرف عن أبي نواس أنه كثير التطاول على التقاليد ، وقد ذكر له ابن قتيبة شعراً يدل على فساد عقيدته[٦].

فقال له : يا ابن اللخناء ، أنت المستخف بعصا موسى نبي الله، فقال لإبراهيم بن نهيك : لا يأوي إلى عسكري من ليلته[٧]، وهذه من الأمثلة الدالة على كثرة تجاوزه .

وتجاوزه لم يكن يصدر في حال من الأحوال عن جهل ، وإنما عن معرفة ودراية ، إذ انتهى إليه علم غزير في الدين والسير والأخبار واللغة والشعر والكلام[٨]، لكنه كرّس هذه المعارف للعبث والتطاول والتجاوز . وقد وصف عبثه في قوله[٩]:

إني أنا الرجـل الحكيـم بطبعـه ويزيد في علمي حكاية من حكـى
أتتبـع الظرفـاء أكتـب عنـهمُ كيما أحدث من أحب فيضحكـا

وهذا الشاهد مما يبين مقدار العبث الـذي انطوت عليه شخصيته ، ومعروف أن مثل هذه الشخصية المولعة بالسخرية ، يستهويها النقض أكثر من البناء ، وأما استعدادها للنقض فهو راجع لأمور شتى منها :

١ – لعل انصراف أبي نواس إلى المجون في شعره وحياته كان بمثابة هروب من القيود التي تفرض عليه الالتزام بالمبادىء والخلق ، وهذا ما لا تطيقه طبيعته اللاهية ، من هنا آثر العيش عابثاً لا يعنيه تمثل القيم لا في الفن ولا في الحياة ؛ لأن التمثل يحوج إلى جدٍّ يتيح له متابعة خط التطور في مسيرة الشعر ، ومن ثَمّ تجديده بما يوافق منطق التجديد الذي يفرض عليه إضافة كل ما هو إيجابي ، وإذا كان لابدّ من النقض هنا فإنه نقضٌ يوجب البناء من جديد على أسس سليمة ، وفق مقتضيات الفن نفسه ، وإلا ما قيمة أن ينقض المرء قيمة وكفى؟!

إن دوافع أبي نواس إلى نقض الطلل في الشعر ، مع أنها نابعة من طبيعته الساخرة في كثير من الأحيان ، إلا أنها لم تكن نزيهة عن الغايات ، فقد تأثر بمجموعة الأفكار التي أشاعتها الشعوبية ، إذ الشعوبية في رأي بعض الباحثين(١٠) كانت وراء ظواهر المجون التي انتشرت في بداية العصر العباسي ، وكانت تهدف من ورائها إلى خلخلة بنيان المجتمع العربي وإضعافه بعدما عجزت عن تحقيق نصر على العرب بالقوة ، وقد تحولت جهة التصارع بين العرب

والشعوبية بعد مقتل أبي مسلم الخراساني على يد المنصور إلى ما هو شبيه بالتنافس الحضاري القائم على المقارنة بين حياة العرب المتصلة بالبادية، وحياة الأعاجم ذات الطابع الحضاري الثري ، هذا بالطبع من جهة نظر شعوبية .

لقد كان أغلب شعراء المجون ، على نحو ما يلاحظ د. هدارة، من الموالي أمثال : حماد عجرد وهو مولى لبني سواءة بن عامر بن صعصعة ، وسلم الخاسر مولى بني تيم بن مرة ، وبشار الأعمى مولى العقيليين ، وأبي نواس مولى آل الحكم . وهؤلاء جميعاً عرفوا بالاستهتار والعبث، وسعوا إلى إشاعة المجون بطريق التصريح بمقارفة الذنوب وارتكاب المحرمات دونما تستر وهذا إنما كان جزءاً من سياسة الشعوبية لهدم القيم ، وهؤلاء الشعراء عملوا بسياستها إذ ليس من الضروري لمن أراد أن يستبيح حرمة أن يجهر بها إلا إذا أراد نشر الفساد[11].

٢ – زعم بعض الباحثين من المستشرقين ، ومن نقل عنهم أو حذا حذوهم في النظر إلى قضايا تراث العرب من الدارسين المحدثين، أن أبا نواس عربي من جهة أبيه ، وهذا إنما يخالف ما أطبقت على ذكره مصادر الأدب الموثوقة من أنه فارسي بلا خلاف .

ولا ريب أن الإصرار على عروبة النواسي ، وهو أمر صدر عن نفرٍ من المستشرقين في البدء يتصل بغاية تتركز حول الاعتبارين الآتيين :

أ – إذا كان النواسي عربياً فإن دوافع التمرد في شعره خصوصاً الثورة على الطلل ، كذلك التجاوز في حياته لا تتصل بدوافع غريبة ، أو بمؤثرات أجنبية كالشعوبية مثلاً ، لذا تسقط عنه شبهة الشعوبية فتمسي ثورته على الطلل ضرباً من التجديد

الذي دعا إليه تطورُ الحياة ، تلك الحياة التي لم تستطع التقدم إلا بنبذ تراثها وإنكار تاريخها ، والإقبال على حياة الأعاجم .

ب – إن القول بعروبة أبي نواس ، من وجهة نظر هؤلاء الدارسين ، يستوجب النظر إلى الأسس التي قامت عليها دعوته، والمتمثلة أصلاً بالخروج على القديم ، ونبذ الأساليب الموروثة التي عبر فيها السابقون عما اختلج في دواخلهم، إلا أنها أصبحت فجأة في هذا العهد ، عهد أبي نواس أعني ، عاجزة عن استيعاب المعاني الجديدة والظواهر الحديثة في الحياة . ومؤدى النظر إلى أسس التجديد في نهضة أبي نواس الشعرية أنه لا سبيل لتخطي مشكلات التخلف في حياة العرب المعاصرين وفكرهم إلا بصنيع مماثل ، أقصد لا يتم تجديد الشعر والفكر ، إلا بالإقبال على حياة الغرب . ومثل هذا التصور هو ما دفع بعض الدارسين إلى اعتبار النواسي من العرب ؛ لأن ذلك يُسقط عنه تعصبه للشعوبية ، ويكون بموجب ذلك قد ثار على العرب ، وهو رجل منهم لترسيخ الغاية التي ذكرناها آنفاً .

وإذا أردنا التمثيل لما نقول نجد رينولد نيكلسون (١٨٦٨ – ١٩٤٥) من أولئك المستشرقين الذين أقروا بعروبة أبي نواس في قوله: " إنه شاعر عربي يماني "[١٢]، وجهة الخطورة فيما قرره نيكلسون تكمن في نتاج بعض الباحثين الذين نقلوا عنه هذه المقولة بلا تحقيق أو عودٍ إلى مصادرنا الأدبية .

وكأن نيكلسون اعتمد في مقولته الآنفة على نسخة من أخبار أبي نواس لعبت فيها يد النساخ ودخلها تحريف كثير ، وفيها سقط

أيضاً . وقد طبعت هذه النسخة طبعة تجارية بلا تحقيق فجاءت تحت اسم (أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه) . وقد صدرت عن دار الجيل ببيروت سنة ١٩٧٥م، وهذه الطبعة رديئة لا تصلح أن تكون مرجعاً علمياً وقد ورد فيها اسم أبي نواس على النحو الآتي : " هو الحسن بن هانئ بن عبدالأول بن عبدالصباح بن الجراح بن عبدالله بن حماد بن أفلح بن يزيد بن هنب بن ددة بن غنم بن سليمان بن حكم بن سعد العشيرة بن مالك "[١٤].

وبالمقارنة مع اسم أبي نواس الوارد في الطبعة العلمية من أخباره لابن منظور وجدنا تحريفاً واختلافاً حيث أورد ابن منظور الاسم كما يلي : " هو الحسن بن هانئ بن عبدالأول بن الصباح مولى الجراح بن عبدالله بن جعادة بن أفلح بن الحارث بن دوّة بن حذفة بن مظة بن سلهم بن سعد العشيرة بن مالك "[١٥].

ومن الواضح أن التحريف الذي حدث في الخبر الأول تناول كلمة (ابن) التي جعلت من أبي نواس ولداً ينحدر في تسلسل نسبه من الجراح بن سعد العشيرة ، وفي الثاني أثبت ابن منظور أن ذلك كان بالولاء فذكر أنه مولى الجراح وليس ابنه . وما يؤيد ذلك قول ابن قتيبة عنه : " هو الحسن بن هانئ مولى الحكم بن سعد العشيرة "[١٦]، وما ذكره ابن المعتز في طبقاته " حدثني علي بن حرب أخو محمد بن حرب بن خالد المنهزم قال : حدثني أخي محمد بن حرب ، وكان بن الأخوين قريب من خمسين سنة أن أبا نواس واسمه الحسن بن هانئ ويكنى أبا علي ، وُلد بالأهواز بالقرب من الجبل المقطوع المعروف براهبان سنة تسع وثلاثين ومائة ومات

ببغداد سنة خمس وتسعين ومائة وكان عمره خمساً وخمسين سنة ، ودفن في مقابر الشونيزي في تل اليهود ، ومات في بيت خمارة كان يألفها ، وكانت أمه أهوازية يقال لها جلبان من بعض مدن الأهواز يقال لها نهر تيري ، وأبوه من جند مروان بن محمد من أهل دمشق مولى لآل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة "[١٧].

فمسألة نسب النواسي عند كل من ابن قتيبة وابن المعتز وابن منظور واضحة لا لبس فيها ، إذ هو فارسي بلا خلاف ومولى لآل الحكم بن الجراح ، غير أنها بعدئذ دخلها شيء من الغموض عند ابن جني المتوفى سنة (٣٩٣هـ) حين تعرض لذكر نسب أبي نواس في معرض شرحه أرجوزته فقال : " الحسن بن هانىء من حكم بن سعد العشيرة "[١٨]. وعبارته (من حَكَم) يكتنفها الغموض ، فهي لا توضح ما إذا كان عربيّاً أم من الفرس ، ونسبه إلى الحكم لا يتضح ما إذا كان بطريق الولاء أم بالنسب الأصيل .

وفي العصر الحديث حدث اضطراب في نسب الرجل من جهة اتصاله بآل الحكم بن الجراح ، فزعم بروكلمان (١٨٨٦ - ١٩٥٦م) أنه عربي من جهة أبيه ، وربما أيد زعمه باستقراء خاطىء لبعض الأخبار فقال : " وكان أبوه عربياً من جند مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، وأمه فارسية من غواسل الصوف تدعى جلبان "[١٩].

ولعل بروكلمان نظر فيما أورده ابن المعتز " وأبوه من جند مروان بن محمد من أهل دمشق مولى لآل الحكم بن الجراح "[٢٠]. فتوهم أنه عربي لكون والده من جند مروان بن محمد ، أو أنه من

سكان دمشق ، وقد تكون إضافته كلمة (عربي) إلى الخبر مقصودة لاسيما أن ابن المعتز ذكر صراحة في الخبر نفسه أنه مولى . لذا يُعدّ ذلك من باب تزوير الأخبار التي تعاظمت خطورته ليس في أبحاث المستشرقين فحسب ، وإنما عند بعض الدارسين العرب الذين نقلوا عنهم .

وقد تدخل إشارات جرجي زيدان إلى نسب أبي نواس في قوله: " كان أبوه دمشقياً من جند مروان بن محمد آخر ملوك بني أمية "[٢١] في هذا الباب الذي ولج منه المستشرقون إلى درس سيرة أبي نواس فقوله " كان أبوه دمشقيّاً ". يصرف الذهن إلى أنه من أهل دمشق من العرب الذين جعلهم مروان بن محمد جنداً له وهذا غير صحيح بدليل تعليق ابن منظور على بعض شعر أبي نواس في هذا الموضوع :

فإن أكُ بصرياً فإنّ مهاجري ... دمشق ولكنّ الحديث فنون

فقال ابن منظور " إنما نشأ بالبصرة وليس له بدمشق قبل ولا بعد[٢٢] .

ويميل عمر فروخ إلى اعتبار أبي نواس من العرب ، حيث يقول : " وُلد بالأهواز سنة ١٤٠هـ ، وهو مولد عربي من جهة الأب وفارسي من جهة الأم[٢٣] . وينحو أحمد حسن الزيات نحو من زعم أن أبا نواس عربي فيقول : " هو الحسن بن هانئ بن عبدالأول الحكمي ، يكنى بأبي نواس "[٢٤] .

وأما دائرة المعارف ، فقد انصرفت إلى القول بأن النواسي ، وإن كان حكميّاً إلا أن نفسه كانت تميل إلى الفرس ، فتورد : " أبو

نواس الحسن بن هانىء الحكمي أحد فحول شعراء العرب ، وُلد بالأهواز عام ١٣٠هـ وكانت أمه تغسل الصوف وكان يرى في نفسه أنه أقرب إلى الفارسية منه إلى العربية "[٢٥].

والحق أنه فارسي من حيث أصله ومن حيث ميوله أيضاً ، ولو أنه ادعى الانتساب إلى العرب ، غير أن ذلك عُدّ من مثالبه ، ومن المأخذ عليه، وقد استغلها خصومه على النحو الذي حدث بينه وبين الرقاشي الذي قال فيه[٢٦]:

نبطيٌّ فإذا قيل له	أنت مولى حكم قال أجل
هو مولى الله إن كان به	لاحقاً فالله أعلى وأجل
واضعاً نسبته حيث اشتهى	فإذا ما رابه ريب رحل

وقد ذكر ابن منظور أنه دعيٌّ في نسبه ، انتسب إلى نزار ثم انقلب عليها فانتسب إلى اليمن ثم هجاها، وروى أنه ادعى أنه من حاء وحكم وهما قبيلتان من اليمن ، فزجره آل يزيد بن منصور الحميري ، وقالوا له : أنت خوزي فمالك لحاء وحكم ، قال : أنا مولى لهم فتركوه فقال بعضهم لبعض : إنه ظريف اللسان غزير العلم، فدعوه وهذا الولاء يتعصب لنا ويهجو التزارية[٢٧].... فمن شعره في هجاء نزار قوله[٢٨]:

واهْجُ نِزَاراً وأفرِ جِلْدَتَهَا	وهتِّكِ السِّتْرَ عن مثالِبِها

ومن هجائه اليمانية قوله[٢٩]:

لأزد عمان بالمهلب نزوة	إذا ذكر الأقوام ثم تلين

ومن طريف ادعاء أبي نواس ما ذكره ابن منظور " أنه ادعى في أول أمره أنه ولد عبيدالله بن زياد بن ظبيان ، فقيل لأبي

نواس: "إن الرجل الذي تدعي له لا عقب له لأنه فلج ومات ولا ولد له ، فلو أنت قلت ولد النابىء بن زياد أخي عبيد الله قبلنا منك "[٣٠]. وإلى جانب كثرة ادعائه إلى العرب ، كان يصرح بأصله الفارسي ويكثر التفاخر بملوكهم يقول[٣١]:

تراث أبي ساسان كسرى ولم يكن   مواريث ما أبقت تميم ولا بكر

وذكرت المصادر أن النواسي كان يخفي نسبه إلى الفرس خوفاً من الهجاء ، فقال ابن منظور: " إنه يتماجن ويعبث في دعاويه وشعره ، إلا أنه كان يخفي نسبه واسم أمه لئلا يهجى "[٣٢].

وقد ظن د. ضيف أن كثرة ادعاء أبي نواس في نسبته إلى العرب ، وإشارة بعض المصادر أن أباه كان من جند مروان بن محمد ، وأنه يتكنى بكنية يمانية ، كان ذلك قد حمل بعض الرواة القدامى والدارسين المحدثين على الظن بأنه عربي ، إلا أنّ المتتبع يرى أن المصادر فصّلت في قضية نسبه ، وأشارت صراحة إلى أصله الفارسي ، والدليل على وضوح هذه القضية هو قول ضيف نفسه حين تحدث عن أصله فقال : (والصحيح أنه مولى فارسي من موالي الجراح بن عبدالله الحكمي)[٣٣].

فمن الواضح بعد كل الذي تقدم أن أبا نواس أعجمي وقد روى ابن منظور على لسان أبي عمرو قعنب قوله : " خرجت مع الأصمعي من المسجد الجامعي فلما صرنا على الدرب الذي يخرج من سكة المربد إلى بني أصمع ، وقف بي على دار مبنية بالآجر والجص هنالك ، فقال : أترى هذه الدار ؟ عهدي بها مرة من قصب، وكان فيها طراز حائك ، وكان فيها إنسان فارسي تزوج امرأة

فولدت غلاماً ، فأرضعت بلبانه غلاماً من ثقيف ، فتعلم الصبي من الحائك القرآن ، ثم قال الشعر ، وخرج إلى بغداد ، وبلغني أنه قال :

واهج نزاراً وأفر جلدتها وهتك الستر عن مثالبها

وادعى اليمن وتولاهم ، فسألته عنه فقال هو أبو نواس"[٣٤].

أما أبوه فكان اسمه فيما يروي ابن منظور (هَنِيّ) ، وعمل "كاتباً لمسعود الماذرائي على ديوان الخراج ، ولم يكن له ولاء ولا حلف حتى مات ، ولما كبر أبو نواس وأُدب قال لنفسه : حسن بن هانيء ، وإنما كان حسن بن هني "[٣٥]، ويروى أن أباه عمل حائكاً ، وقيل من جند مروان بن محمد[٣٦].

وجده اسمه رباح ، وكان مولى الجراح بن عبدالله الحكمي والي خراسان ، غير أن اسمه أغفل في سلسلة اسم النواسي، فلم يشر إليه ابن منظور حين ذكر نسبه مفصلاً[٣٧].

وأمه كانت فارسية أو سندية ، تزوجها هانيء وأولدها عدة أولاد منهم أبو نواس ، وأبو معاذ واسمه أحمد ، وابنة تزوجها فرج القصار ، وهو عبد الباخرزي[٣٨].

وفحوى القول في نسب أبي نواس أنه خوزي من بان شيركان أو من أرض مناذر حسب إشارة ابن منظور في قوله : "والمجتمع عليه أن أصله من الخوز من مناذر الكبرى في رستاق ما برثى من قرية يقال لها باسكنى "[٣٩].

٢ - أبعاد احتجاج النواسي :

أشرنا آنفاً أن الدعوة إلى نقض الطلل في فواتح الشعر عند

أبي نواس لم تكن شاملة ، وإنما ارتبطت بموضوع المدامة دون المديح ، ويحسن بنا قبل تفسير هذه الدعوة أن نحصي المقدمات التي نقض فيها الطلل في بدايات خمرياته وأهاجيه ومدائحه ، وهي الموضوعات التي ذكر فيها الطلل إما على جهة الإثبات وإما على جهة النقض .

أ - نمط :

ترددت أصداء دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل في بدء إحدى وثلاثين قصيدة من خمرياته فكانت على هيئة افتتاح وجيز لم يشغل أكثر من بيتين أو ثلاثة ، وقد طرق النواسي في ابتداءاته معاني محددة ارتبطت بثلاث صيغ لغوية حددت قوة الانفعال الذي كان يختلج في نفسه إزاء الطلل ، وأهم هذه الصيغ الابتداء بالأمر أو النهي مثل : دع الأطلال[٤٠] دع لباكيها الديار[٤١] لا تعرج بدارس الأطلال[٤٢] دع الربع[٤٣] اترك الأطلال[٤٤] اعدل عن الطلل[٤٥] لا تبك رسما[٤٦] لا تبك ربعا[٤٧] انس رسم الديار[٤٨] عد عن رسم[٤٩] ، أعرض عن الربع[٥٠] .

وهذه الصيغ فيها من القوة والمباشرة ما يدل على عزمه للتخلص من ذكر الطلل ، وينطوي على كره واضح لهذا الرسم الفني.

وهنالك صيغ ماضية اعتمد عليها في افتتاح بعض خمرياته كقوله : عاج الشقي على دار[٥١] راح الشقي على الربوع[٥٢] . وفي هذه الصيغ معنى الإخبار ، وقد سخرها لإثارة السخرية والهزء والإزراء ممن وقف على الطلل . واعتمد على صيغ أفادت التفضيل كقوله[٥٣]:

أحسنُ من وقفةٍ على طللِ كأس عُقارٍ تجري على ثَمَلِ

وقوله(٥٤):

أحسنُ من وصفِ دارس الدِّمنِ ومن حَمام يبكي على فننِ
ومن ديارٍ عفتْ معالمها ريحانة ركبت على أُذن
في روضة بالنبات يانعةٍ قد حفَّها كلّ نيِّر حسنِ

وهذه الفواتح فيها معنى المفاضلة بين الطلل والمدامة . وهنالك صيغ أخرى قليلة أشاعها في بدء خمرياته مثل : أيا باكي الأطلال ، لمن طلل، مالي بدارٍ خلت ، وهذه الفواتح أيضاً لم تخل من إنكار للطلل وهجوم على أصحابه وازدراء لأهله . وأبو نواس في هذا الشعر إنما دعا إلى نقض الأطلال التي ترمز إلى حياة العرب السابقة بالتحديد ، ولم يقصد إلى محاربة كل ما يتصل بالقديم في حياة الأمم الأخرى ، فقد حارب قديم العرب ، وهو العهد الذي تكونت فيه قوتهم . والدليل على ذلك أن النواسي لما عَرَض في خمرياته بعض صور الأطلال الخاصة بالأكاسرة من ملوك فارس لم يُعرِّض بها أو يهجم عليها على نحو ما فعل حين تحدث عن الأطلال المتصلة بموروث العرب . يقول(٥٥):

ودارِ نَدامَى عطّلوها وأدْلَجُوا بها أثر منهم جديد ودارسُ
مَساحبُ من جرّ الزِّقاق على الثرى وأضغاثُ رَيْحانٍ جَنيٌّ ويابسُ
حَبستُ بها صَحْبي فجدَّدْتُ عهْدَهم وإنّي على أمثال تِلْكَ لَحَابسُ
ولَم أدرِ مَنْ هُم غيْرَ ما شَهِدَتْ به بشرقيِّ ساباطَ الديارُ البَسابسُ
أقمْنَا بها يوماً ويوماً وثالثاً ويوماً له يوم الترحلِ خامسُ
تُدارُ علينا الراحُ في عَسْجَدِيةٍ حَبَتْها بألوان التصاوير فارِسُ

لقد أطال النواسي الوقوف على هذه الأطلال ، فهو يحبس

صحبه فيها ويجدد عهدهم ويكثر التشوق والتحنان إلى تلك البسابس التي رآها بشرقي مدينة ساباط الفارسية ، وهذا كله يخالف صنيعه عندما يذكر الطلل المتصل بموروث العرب ، والسبب هو أنه يقف على آثار حانة من حانات أكاسرة الفرس .

وهذا النص إنما يدل على أن دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل في فواتح خمرياته لم تكن من باب الحرص على وصف الظواهر الجديدة التي نشأت بضوء الحضارة ؛ لأن الدعوة هنا إلى وصف المدامة لا تتصل إلا بإحياء عادات الأكاسرة الفرس في المجون ...، ومن هنا لا نرى في دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل في صدور خمرياته ما يخالف الأفكار التي دعت إليها الشعوبية كالدعوة إلى الإباحية والفساد والإمعان في الملذات بحجة الدعوة إلى الحرية الفردية والفكرية .

ب - الأهاجي :

ذكر أبو نواس الطلل في نحو ست قصائد من أهاجيه الطوال نسبيا ، وقد اختلف أسلوبه في نقضه عما هو الشأن في خمرياته ، على النحو الذي يبينه هذا الجدول :

رقم	مطلع القصيدة	أبرز معاني القصيدة	المهجو	عدد أبيات المقدمة الطللية	عدد أبيات القصيدة
١ -	ليست بدار عفت وغيرها ضربان من قطرها وحاصبها	- عدم إطالة الوقوف على الطلل - هجاء عدنان وقحطان والمفاخرة بالفرس	العرب : قحطان وعدنان	٣ أبيات	٨٣ بيتا
٢ -	ألا حي أطلالا بسيحان فالعذب إلى برع فالبثر بثر أبي زغب	تحية الطلل ، وصف حيوان الديار ، ذكر النساء ، المقارنة بين العرب والفرس .	تميم وأسد	٥ أبيات	٢٧ بيتا

٣ –	ألمْ تربَعْ على الطّلل الطّمَاس عفاهُ كلُّ أسحمَ ذي ارتجاسِ	ذكر الطلل وصف السحاب والرياح ، والأثافي والنساء ، التعريض بخندف .	خندف	٧ أبيات	١٨ بيتاً
٤ –	ما منكَ سلْمى ولا أطلالُها الدُّرسُ ولا نواطقُ من طيْرٍ ولا خُرُسُ	إنكار الطلل . اختصار الحديث عنه، هجاء قوم هاشم بن حديج	هاشم بن حديج	في بيت واحد	٨ أبيات
٥ –	دعِ الرّسمَ الذي دَثرا يقاسي الريح والمطرا	الدعوة إلى ترك الطلل، هجاء العرب والمفاخرة بحياة الفرس	هاشم بن حديج	في بيت واحد	٣٤ بيتاً
٦ –	حَيِّ ربْعَ الفتى وأطْلال حَسَنِ الحالِ أقْوَيْنَ من زمانٍ ودهرِ	تحدث عن آثار الديار ثم تخلص إلى هجاء الرقاشي	الرقاشي	٦ أبيات	١١ بيتاً

وهذا الجدول إنما يشير إلى :

١ – يتراوح طول المقدمة الطللية بين (١ – ٧) أبيات فهي طويلة بالمقارنة مع فواتح خمرياته السابقة .

٢ – لقد حاول أبو نواس كتم دعوته إلى نبذ الطلل في مقدماته الطوال ، ففي المقدمات (١ – ٣) يردد بعض المعاني المعروفة في وصف الطلل مثل الافتتاح بذكر الطلل ومعاهده ، وذكر عمل الرياح والمطر فيه ، ثم صور بعض حيواناته ، وقد أتى النواسي على بعض هذه المعاني في مقدماته الطوال .

٣ – لقد صرح بهجومه على الطلل في مقدماته القصار (٤ – ٥) وهذا إنما هو امتداد لدعوته التي وجدناها في صدور خمرياته من حيث قصر المقدمة وقوة الافتتاح وشدّته .

وثمة مؤشر مهم في ذكره الطلل في صدور أهاجيه يتمثل بعدم تعرضه إلى نبذه بصورة مباشرة كما هو الشأن في خمرياته ، وإنما تبع أسلوباً آخر في نقضه يتمثل بالموقف العام للقصيدة ، وهذه خطوة

جديدة نشير إليها في عمل أبي نواس في نقض الأطلال في وفواتح أهاجيه ، وتفصيلها أن النواسي لم يعمد إلى نقض الطلل بمعزل عن الموقف العام في القصيدة كما فعل في خمرياته ، والتي تركز عمله فيها حول الدعوة إلى نقض للطلل ، وبالمقابل استبدله بوصف مجالس اللهو والشراب، فالمدامة تقوم إذن على نقض الطلل نقضاً صريحاً ومن ثم إثبات وصف المدامة بدلاً عنه ، في حين قام عمله في أغلب أهاجيه على النقض الشامل للطلل والمهجو ، ومثال ذلك أنه لما دعا إلى نقض الطلل في قوله :

دعِ الرَّسْمَ الذي دَثَرا ... يُقاسِ الرِّيحَ والمطرا

نقض في الوقت نفسه مآثر الأعراب وسخر من شعرائهم في القصيدة ذاتها :

إذا ما كنت بالأشيا ... ءِ في الأعرابِ معتبرا
فإنك أيما رجُلٍ ... وردْتَ فلم تجد صدَرَا
ومن عجب لعشقهم الـ ... ـجفاةَ الجُلْفَ والصَّحَرا
فقِيل مُرقِّشٌ أودى ... ولم يعجزْ وقد قدَرا
فحدَّث كاذباً عنه ... وقالَ بغيْرِ ما شعرَا
ولو كان ابنُ عجلانَ ... من البلوى كما ذكرا
لكان أذمَّ عهداً في الـ ... ـهوَى وأخبَّه غُدْرا

وعلى هذا النحو يبدو الموقف في قصيدة الهجاء عنده قائماً على النقض ، فهو يهجو الخصم بمثل ما يتنكر للطلل لتقوم القصيدة على هذا المعنى المتصل في البدء والعرض .

ج – المدائح :

ذكر أبو نواس الطلل في صدور نحو سبع عشرة قصيدة

مدحية ، وقد جاءت معانيه في الغالب على وجهة الإثبات كما أنها استوفت كثيرا من المقومات الفنية التي تنطوي عليها المقدمة الطللية عامة ، ويمكن الكشف عن سمات تلك المقدمة من حيث الشكل والمضمون بالنظر إلى الجدول :

رقم	مطلع القصيدة	الممدوح	أهم معاني المقدمة	أبيات المقدمة	أبيات القصيدة
١ -	لقد طال في رسم الديار بكائي وقد طال ترددي بها وعنائي	الرشيد	ذكر الطلل ، إبراز الشوق والحنين وكثرة التردد عليه ، الإشارة إلى وصف المدامة في آخر المقدمة على هيئة تخلص .	٣ أبيات	١٣ بيتا
٢ -	حي الديار إذ الزمان زمان وإذ الشباك لنا حرى ومعان	الرشيد	تحية الديار ، الشوق إلى ربوعها	٣ أبيات	٢٤ بيتا
٣ -	يا دار ما فعلت بك الأيام ضامتك والأيام ليس تضام	الأمين	تحدث عن صروف الزمان وما حل بالديار	٣ أبيات	٢٠ بيتا
٤ -	يا كثير النوح في الدمن لا عليها بل على السكن	الأمين	ذكر أن البكاء ليس على الديار وإنما على من كان يسكنها	في بيت واحد	١٤ بيتا
٥ -	ديار نوار ما ديار نوار كسونك شجوا هن منه عوار	العباس بن عبدالله	الحزن الذي أثاره منظر الديار في نفسه	في بيت واحد	١٨ بيتا
٦ -	لمن دمن تزداد حسن رسوم على طول ما أقوت وطيب نسيم	الفضل بن الربيع	بدت الأطلال في ناظريه هنا حسنة فوصفها ونفسه تمتلئ فرحا وطربا	بيتان	١٣ بيتا
٧ -	يا ربع شغلك إني عنك في شغل لا ناقتي فيك لو تدري ولا جملي	الفضل بن الربيع	ينصرف عن الطلل لأنه ليس من أهل	في بيت واحد	٦ أبيات
٨ -	الدار أطبق أخراس علا فيها وأعتالها صمم عن صوت داعيها	الفضل بن الربيع	وصف الأطلال بائنة خربة لا تستجيب لمن يناجيها	٣ أبيات	١٨ بيتا
٩ -	لمن طلل لم أشجه وشجاني وهاج الهوى أوهاجه لأوان	الفضل بن الربيع	ذكر حزنه من منظر الطلل	بيت واحد	١٨ بيتا
١٠ -	حي الديار وأهلها أهلا واربع وقل لمفند مهلا	محمد بن الفضل	تحية الطلل وذكر سابق عهده حيث كان معمورا بأهله	بيت واحد	٩ أبيات

١١ -	أَرْبعَ البِلى إنّ الخشوعَ لبادِ عليك وإني لم أخنكِ ودَادي	الفضل بن يحيى	يتحدث عن وفائه للطلل ويعتذر له عما أصابه من صروف الدهر	٥ أبيات	٢٣ بيتاً
١٢ -	هل عَرفْتَ الرَّبعَ أخْلَى أهْلُهُ عنه فزالاً	إبراهيم بن عبدالله	ذكر تحول الناس عن الديار، وما حل بها من النوائب ، وعمل الريح فيها والحيوان الذي كان يرتادها	٥ أبيات	٢٦ بيتاً
١٣ -	عُوجا صدُورَ النجائب البزّلْ فسائلا عَنْ قَطِينَةِ المنزلْ	إبراهيم بن عبدالله	تحدث عن جدب الطلل وتفرق ساكنيه وذكره كيف كان يرفل في النعيم في السابق	٥ أبيات	٢٠ بيتاً
١٤ -	لمن الديارُ تَسَرْبَلَتْ بِبلاها نسيتْكَ ربّتها وما تنساها	إبراهيم بن عبدالله	تحدث عن البلاء الذي أصاب الطلل فتفرق عنه الأحبة ، ثم تنكر له أحبابه	بيت واحد	١١ بيتاً
١٥ -	ألا حَيِّ أطلالَ الرُّسومِ الطَّواسِما عفتْ غيرَ سُفْعٍ كالحَمامِ جَواثما	عمر الوارق	ذكر انطماس معالم الديار	٣ أبيات	٧ أبيات
١٦ -	هَلْ لديارٍ حَسِبتها دُرُسِ من صَمَمٍ ما هتفتَ أو خَرَسِ	ربيعة بن نزار	يذكر الجدب الذي أصاب الطلل بعد هجرانه	٣ أبيات	٧ أبيات
١٧ -	لا تَعُوجا على رُسُومِ ديارٍ دارسات بذي النقا أو بِعَيْدا	الحسن بن إسماعيل	يدعو إلى الابتعاد عن الطلل	بيتان	٥ أبيات

من الملاحظ أن أبا نواس حرص على الابتداء بذكر الطلل جرياً على عادة الشعراء في عدد كبير من مدائحه ، وقد تحدث في بعض مقدماته عن حبه للطلل وتشوقه للربوع وحنينه للرسوم كما هو الشأن في قصائده : (١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ١٠ ، ١٥) ، وأحياناً نجد فتوراً في عواطفه إزاء الطلل فيصفه مجرداً عن التعاطف ، أو يركز على صفة الخراب والجدب فيه كما هو الحال في قصائده : (٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) وهنالك موضع دعا فيه صراحة إلى ترك الطلل في قصيدته (١٧).

ومن الواضح أن أبا نواس في حديثه عن الطلل هنا قد تبع

الأسلوب ذاته الذي أقامه في أهاجيه ، أعني أنه تحدث عن الطلل بما يناسب موضوع القصيدة ، ومن الطبيعي أن يكون كلامه عن الأطلال في المدائح على جهة الإثبات لا بل الإعجاب أحياناً لأن موقف المدح يستلزم الإعجاب ، وإثبات القيم تماماً كما يستدعي موضوع الهجاء النقض .

فأبو نواس إذاً نقض الطلل في جزء من أهاجيه ، ذلك لأن الموقف في قصيدة الهجاء يستدعي مثل هذا النقض ، وفي المديح يستدعي الإثبات فلهذا كان حديثه عن الطلل بعيداً عن النقض والثوران .

الخاتمة :

وخلاصة القول: يمكن النظر إلى دعوة أبي نواس لنبذ الطلل في فواتح الشعر من جهات عدة ، وبحسب الموضوع الشعري الذي ترددت أصداء تلك الدعوة فيه. ففي موضوع المدامة يبدو النواسي في دعوته متأثراً بفكر الشعوبية ، خصوصاً أنه حين قابل بين رفض الطلل والإقبال على المدامة لم يكن يدفعه إلى ذلك الحرص على التجديد كما بينا آنفاً، وإنما أراد إحياء ما كانت عليه حياة الأكاسرة والفرس عامة قبل سقوط دولتهم بيد العرب المسلمين من ... ومجون ، وهذا إنما ينسجم وما كانت تبطنه الشعوبية من حنين إلى حياتها قبيل الإسلام ، إضافة إلى أنها عمدت إلى إشاعة ظواهر الخلاعة والمجون لإضعاف العرب .

وأما الأطلال في موضوعي الهجاء والمدح عند أبي نواس فلم

تكن أكثر من معنى شعري ، بمعنى أنه لم يسعَ إلى نقضها على نحو مقصود كما هو الحال في شعره الخاص (المدامة) ، وإنما دعاه المقلم في الأهاجي إلى نقضها ، وفي المديح إلى إثباتها ، والدليل على ذلك أنه أثبت وصف الطلل في صدر ست عشرة قصيدة ، في حين دعا إلى نبذه في مقطعة واحدة .

الحواشي

١) الأصفهاني ، أبو الفرج (الأغاني) ط مصورة عن ط دار الكتب المصرية : ٢٤٦٠ .
٢) عطوان ، حسين (مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول) ط دار المعارف بمصر ١٩٧٤ ص: ٩٩ .
٣) ابن منظور (أخبار أبي نواس) في ذيل كتاب الأغاني ط دار الفكر بيروت ص ١٧ . جمش : من التجميش وهو المغازلة بقرص ولعب .
٤) أبو هفان (أخبار أبي نواس) تح : عبدالستار أحمد فراج ، ط مكتبة مصر ص : ٧١ .
٥) المصدر نفسه .
٦) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ط ليدن : ٥١١ .
٧) المصدر نفسه .
٨) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص ٢٥ .
٩) أبو هفان (أخبار أبي نواس) ص ٢٥ .
١٠) هدارة ، محمد مصطفى (اتجاهات الشعراء في القرن الثاني للهجرة) ص : ٢٢ .
١١) المرجع نفسه .
١٢) نيكلسون (تاريخ الأدب العباسي) ترجمة صفاء خلوصي مطبعة المعارف بغداد ١٩٧١م . ص: ٨ .
١٣) انظر مثلاً أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد لأحلام الزعيم ، ط دار العودة ١٩٨١ . ص : ١٦ .
١٤) انظر أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله ومجونه ص : ١٩ .
١٥) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص ١٠ .
١٦) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) : ٧٩٦/٢ .

١٧) ابن المعتز (طبقات الشعراء) تح عبدالستار أحمد فراج ط المعارف بمصر ص : ١٩٣ .

١٨) ابن جني (تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع) تح محمد الأثري ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ص : ٨ .

١٩) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ترجمة عبدالحليم النجار ط دار المعارف ٢٤/٢

٢٠) ابن المعتز (طبقات الشعراء) ص : ١٩٢ .

٢١) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص ١٠ .

٢٢) زيدان ، جرجي (تاريخ آداب اللغة العربية) منشورات دار الحياة بيروت ١٩٨٣م ، ص ٣٦٧ .

٢٣) ابن منظور (أخبار – أبي النواس) ص : ١٣ .

٢٤) فروخ ، عمر (تاريخ الأدب العربي) ط ٤ دار العلم للملايين ١٩٨١ ص : ١٥٨/٢ .

٢٥) الزيات : أحمد حسن (تاريخ الأدب العربي) منشورات دار الحكمة ص : ٢٥٥ .

٢٦) دائرة المعارف الإسلامية ترجمة أحمد الشنتناوي وابراهيم خورشيد وعبدالحميد يونس مجلد ١١ ص ٤١٢ .

٢٧) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص : ٣٤ .

٢٨) المصدر نفسه ص : ٢٩ .

٢٩ – المصدر نفسه ص : ٣٨ .

٣٠) أبو نواس (ديوانه) تح أحمد عبدالمجيد الغزالي ط دار الكتاب العربي ص : ٥٥٧ .

٣١) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص : ٣٨ .

٣٢) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص : ٣٠ .

٣٣) المصدر نفسه ص : ٣١ .

٣٤) ضيف شوقي (العصر العباسي) ط دار المعارف ص : ٢٢٠ .

٣٥) ابن منظور (أخبار أبي نواس) ص : ٣٦ .

٣٦) المصدر نفسه .

٣٧) المصدر نفسه .

٣٨) المصدر نفسه .

٣٩) المصدر نفسه .

٤٠) أبو نواس (ديوانه) تح أحمد عبدالمجيد الغزالي ، ط ١ دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٤م ص : ١١ .

٤١) أبو نواس (ديوانه) ص : ٦٥ .

٤٢) أبو نواس (ديوانه) ص : ٩٧ .

٤٣) أبو نواس (ديوانه) ص : ١١٠ .

٤٤) أبو نواس (ديوانه) ص : ١١٩ .

٤٥) أبو نواس (ديوانه) ص : ١٦٨ .

٤٦) أبو نواس (ديوانه) ص : ١٧٢ .

٤٧) أبو نواس (ديوانه) ص : ١٨٩ .

٤٨) أبو نواس (ديوانه) ص : ٦٧٣ .

٤٩) أبو نواس (ديوانه) ص : ٦٧٨ .

٥٠) أبو نواس (ديوانه) ص : ٦٨١ .

٥١) أبو نواس (ديوانه) ص : ٤٦٠ .

٥٢) أبو نواس (ديوانه) ص : ١٩٣ .

٥٣) أبو نواس (ديوانه) ص : ١٤٦ .

٥٤) أبو نواس (ديوانه) ص : ١٩٦ .

٥٥) أبو نواس (ديوانه) ص : ٣٧ . الزقاق : أوعية الخمر . أضغاث : جمع ضغث والضغث القبضة منه . ساباط : مدينة فارسية . البسابس : المقفرة .



مدخل إلى مفهوم الحُرِّية في المجتمع العربي قبل الإسلام



جاسم محمد صالح

الحريّة حاجة إنسانية لها أن تحقق للإنسان رغباته في العيش وطموحاته في الحياة دون قيد أو مؤثر ، والإنسان العربي في العصر السابق للإسلام أدرك حاجته إلى الحرية وابتكر وسائله في التعبير عن تحرره من معوقات طموحه في العيش الآمن المستقر .

ومن المفيد أن نلتمس مفهوم الحرية - في البدء - من خلال الدلالة المعجمية لها ، فقد عالجت المعجمات اللغوية لفظة الحرية من خلال بيان دلالة مادة (حَرَر) التي هي الأساس في توضيح معنى الحرّ وما ينتج من دلالات في تقليب اللفظة على وجوه أخرى وانتهاءً بالمصدر الصناعي (الحُريّة) .

انطلقت معجمات اللغة (وهي تعكس طبيعة التفكير لدى المتحدثين باللغة) من لفظة (حَرَر) ففي اللسان : قال ابن الأعرابي : حَرَّ يَحَرُّ حَراراً إذا عُتِقَ ، وحَرَّ يَحَرُّ حُرّية من حُرّية الأصل[1] والحَرارُ بالفتح مصدرٌ من حَرَّ يَحَرُّ إذا صار حُرّاً والاسم الحرية[2]. والحُرُّ بالضَّمِّ نقيضُ العَبْدِ ، والجمعُ أحرارٌ وحِرارٌ (الأخيرة عن ابن جنّي). والحُرَّةُ نقيضُ الأمة ، والجمعُ حَرائِرُ[3] وحَرّرَهُ أعْتَقَهُ ، وفي الحديث الشريف منْ فَعَلَ كذا وكذا فَلَهُ عَدْلُ مُحَرَّر : أي أجْرُ مُعْتِق، والمُحرَّرُ الذي جُعِلَ من العَبيد حُرّاً ، يُقالُ حَرَّ العَبْدُ يَحَرُّ حَرارةً بالفتح أي صار حُرّاً[4]. وإنَّهُ لَحُرٌّ بيِّنُ الحرّية ... والحُرُّ من الناس أخيارهم وأفاضلهم وحُرِّية العرب أشرافُهُم[5].

يتبيّن من الدائرة اللغوية التي عولجت بها لفظة الحرية أنها ارتكزت على ما يأتي :

١ - مبدأ التحرر ونقيضُه العبودية لبيان الانتماء الفئوي للفرد .

٢ - بيان خاصية الانتماء الفئوي / النسبي التي توضح معنى، الحرّ وصولاً إلى الحريّة حيث (حَرَّ الرجل يحَرّ من حريّة الأصل)(٦).

٣ - مساهمة المعيار الأخلاقي في المعالجة اللغوية للكشف عن دلالة الحُرّ والحريّة ، حيث حُرّيّةُ العرب أشرافُهم(٧) ، وإنّ الحرة : الكريمة(٨) ، فالشرف والكرم معياران أخلاقيان قاما في توضيح معنى الحرية وبيان صفة الحرّ .

٤ - تمثل لفظة الحرّ - التي هي أصل الحرّية - بدلالتها المعجمية مرحلة أو درجة اجتماعية متقدمة على درجة العبد - التي هي أصل العبودية - فبوساطة الفعل الأخلاقي (العِتْق) ينتقلُ العبد من فئة / مرحلة العبودية إلى مستوى الحرّية .

وقد كشف القرآن الكريم عن جانب من مقدار الفعالية الاجتماعية لكلٍّ من الحرّ والعبد ، حيث قال عزَّ وجلّ ﴿ يا أيها الذين آمنوا كُتِبَ عليكم القِصاصُ في القَتْلَى الحُرُّ بالحرِّ والعَبْدُ بالعَبْدِ والأنثى بالأُنثى ﴾(٩). فقد بيّن التكافؤ القائم بين الأفراد في المستوى الاجتماعي الواحد - الآية في مضمار القصاص من القاتل - وهوتثبيتٌ لما تعارف عليه المجتمع العربي قبل الإسلام إذ لا يُقتل الحرُّ بالعبد أو العبد بالحرّ لعدم تناسب دمائهما في القصاص أو تماثلهما في الدرجة .

وقد خرجت لفظة الحرّ عن دلالتها المعجمية في الانتماء الفئوي النسبي إلى دلالات أخَر ذكرها الشعراء العرب قبل الإسلام. منها جمال المرأة الصافي الخالي من الشوائب الخَلْقية يقول الحادرة[١٠]:

وبمقلتي حَوْراء تَحْسَبُ طَرْفَها   وسنان حُرَّة مُستَهَلِ الأدْمُعِ

فَوَصفَ جمال خدّها (مستهل الأدمع) بالحرِّ النقي مما يعيب.

وفي توكيد صفة الأصالة وإبراز خصائص القوة لدى ناقته يقول لبيد[١١]:

أُجُدِ المرافقِ حُرَّةٍ عَيْرانَةٍ   حَرَجٍ كخفق السيفِ غَيرِ سَؤومِ

ويقول أيضاً[١٢]:

لولا تُسليك اللُّبانة حُرَّة   حَرَج كأصناءِ الضبيط عَقيمِ

فَوَصْفُ الناقةِ بالحرَّة يعني كشفاً لمظاهر القوة وعدم الخضوع والمنعة ، وأنها لا تخذل صاحبها في نيل حاجته ويقول سلامة بن ندل[١٣]:

وقد نال حَدَّ السيف من حُرِّ وجهه   إلى حيث ساوى أنفَهُ المُتَقَّبُ

فحر الوجه هو وسطه أو ما أقبل عليك منه .

وقد انصرف الشعراء العرب قبل الإسلام إلى ذكر لفظة الحر والحرة والأحرار ونقيضها العبد والأمة والعبيد ، دون ذكر لفظة الحرية والعبودية صراحة ، ولم ترد هاتان اللفظتان في المدونات الشعرية المتوافرة بين أيدينا والتي اهتمت بجمع شعر العرب قبل الإسلام .

لقد بقي مفهوم الحرّية لدى العلماء محصوراً أو منتحياً على نحو مباشر إلى مفهوم الحرّ ، وينتج من مفهوم الحرّ عند علماء اللغة أنه يقوم على أصول نَسَبية نَقيّة من جهة الأم والأب دون شائبة تشينها ، أي انتفاء الضَعة في النسب فضلاً عن أصول أخلاقية تتضمن قيم المروءة التي تجمع مكارم الأخلاق وهي من أهم مقومات كينونة الحرّ .

ولأجل المحافظة على الكيان الحرّ - من تهديدات الآخرين - المؤسس على دعامتي النسب والأخلاق كان لابدّ من وسيلةٍ لتحقيق ذلك ، فنهضت البطولة بوصفها فعلاً قتالياً يتحصّن داخل مجموعة من القيم الأخلاقية تنأى به عن البطش أو الفتك بالآخرين دون مسوغ أخلاقي أو اجتماعي ، نهضت لدفع التهديدات الموجّهة ضده، ومن ثم صارت البطولة واحداً من أصول تكوين الإنسان الحرّ في المجتمع العربي قبل الإسلام ، بوساطة فاعليتها المشار إليها آنفاً، وبهذه الأسس الثلاثة (النسب الأصيل والأخلاق الفاضلة والبطولة) تشكّل الكيان الحرّ للفرد العربي .

وبقدر ما يكون الفرد متميزاً في جانب من جوانب تكوينه الحرّ يكون ذلك علامة مميزة له بين أقرانه الأحرار فإذا كان متميزاً بأصوله النسَبية فهو حرٌّ شريف ، وإذا كان متميزاً بالمروءة وقيمها فهو حرّ كريمٌ ، وإذا كان متميزاً بالبطولة ومعانيها فهو حرٌّ بطلٌ ، والعكس صحيح أي بقدر ما يفقد من أصول تكوينه الحرّ يكون فاقداً لانتمائه الحرّ ومن الصعب أن تنهض به جذوره الأخرى إلى مستوى الأحرار .

ويمكن أن يدخل الانتماء إلى الجماعة / القبيلة عنصرَ تعزيزٍ لتثبيت الكيان الحرّ لدى الفرد ، حيث لا يجوز للحرّ الخروج على قبيلته ، وحتى أولئك الأفراد الخارجين على قبائلهم (الصعاليك وغيرهم) ظلّ حلمُ الانتماء يعاود أغلبهم ، إذ يدركون أن في العودة إلى انتمائهم القبلي عودة لتعزيز حريتهم والتمتع بظل الجماعة الحامي لهذه الحرية والضامن لوجودهم الإنساني من تأثيرات الغير .

وعلى أساس ما تقدم يشكل مفهوم الحرّ خطوة أساسية مهمة نحو مفهوم الحرّية في المجتمع العربي قبل الإسلام ، إذ ينطوي مفهوم الحرّية على قدر كبير من مفهوم الحرّ فضلاً عن مميزات أخرى أهمها : وعي الحرّية وما تشكله بالنسبة للإنسان في المجتمع وقدرة الفرد على الإحساس بالحرية أو حاجته النفسية لممارسة حريته دون كبح أو مؤثر خارجي موجّه ضدها . وامتلاك الفرد درجة من الانضباط الذاتي لا تسمح له بالتجاوز على حرّية الآخرين وهو يمارس حرّيته .

وقد وفّر النظام الأخلاقي العربي السائد آنذاك الأمانَ لحرّية الفرد والحصانة من الاعتداء الخارجي، وقد تمثل ذلك بالتزام المجتمع بقيم المروءة التي تمنع الأفراد من التجاوز على حرّية الآخرين ، على أننا لا نعدم وجود خروقات لهذا النظام الأخلاقي على مستوى الأفراد أو الجماعات . ولابدّ من التوكيد على أن المروءة ليست هي البديل الاجتماعي عن الحرّية ، إنما هي جزء فعّال في تكوين الحرّية لدى العربي وأن الحرّية تحتفظ بخاصية عدم الخضوع للمؤثر الخارجي على الفرد ، والمروءة تتسوّر داخل البنية الأخلاقية للمجتمع فضلاً

عن أن الحرّية قد تدفع الفرد إلى الخروج على الجماعة ، الخروج الواعي لا الخروج الآثم ، من أجل تحقيق شكل من الحرّية يستجيب لرغباته في العيش ، على العكس من المروءة الملتزمة بروح الانتماء إلى الجماعة .

وتثبيتاً لشمولية مفهوم الحرّية لدى العربي قبل الإسلام ، نجد في الفتوة ما يعين على ذلك ، حيث الفتوة ترتبط بالحرية[١٤] والفتى إنما هو مَنْ كان بيّنُ الفتوة وهي الحرية والكرم[١٥]، وقد جعل الإسلام فيما بعد الفتوة خير الألفاظ الدالة على الحرية[١٦] وهي متوافرة في المجتمع العربي قبل الإسلام على نحو واسع، وقد انعكست قيمها في بناء شخصية العربي ، مثلما تبنّاها المتن الشعري لتلك المرحلة، ليعبر من خلالها عن معانٍ اجتماعية وفكرية أصيلة[١٧]. ويمكن أن يترشح عن الفتوة أنها تُعنى بالتحرر من كل ما يؤثر على الإنسان من قيم أخلاقية سلبية وممارسات سلوكية مرفوضة اجتماعياً. وبهذا يمكن أن تشكل الفتوة منفذاً نحو الحرّية، ولا يفترق معنى الفتى عن معنى الحرّ في ذهنية الإنسان العربي قبل الإسلام .

هوامش البحث

١، ٢، ٣) لسان العرب : ١٧٨/٤ مادة حَرَر .

٤، ٥) م.ن : ١٨١/٤ .

٦) تاج اللغة وصحاح العربية ٦٢٨/٢ ، وينظر أساس البلاغة . قوله : وما في حرّية العرب والعجم مثله . ص ١٦٥ .

٧) لسان العرب : ١٨١/٤ وينظر أساس البلاغة ص ١٦٥ قوله : وهو من حرّية قومه أي أشرافهم .

٨) تاج اللغة وصحاح العربية : ٦٢٧/٢ ، وينظر القاموس المحيط ٧/٢ قوله : الكريمة ضد الأمَة.

٩) سورة البقرة : الآية ١٧٨ .

١٠) المفضليات ، المفضل الضبي (ت ١٧٨هـ): ص ٤٤ .

١١) ديوان لبيد : ص ١١٥ .

١٢) م.ن : ص ١٢٤ .

١٣) ديوان سلامة بن جندل : ص ٢١٨ .

١٤) ينظر أحمد أمين ، الصعلكة والفتوة في الإسلام ، عمر الدسوقي ، الفتوة عند العرب .

١٥) أساس البلاغة :ص ٦٩٨ .

١٦) أحمد أمين : الصعلكة والفتوة في الإسلام ص ٤٩ .

١٧) د. فوزي حمودي القيسي ، الفروسية في الشعر الجاهلي ص ٣٢ وما بعدها .



التروبادور – التأثير العربي في شعرهم الغزلي



كامل عويد العامري

كانت كلمة " عذري " تبدو كلمة لا معنى لهـا في أوروبا القرون الوسطى ، ولكن في أواسط هذا العهد أصبحت لهذه الكلمة دلالات عميقة .. فقد نشأت من مغامرة مذهلة في محاولة إشادة بالعلاقات الروحية والعاطفية بين الرجل والمرأة ، إلاّ أنها في الوقت نفسه كانت ابتكاراً أدبياً واجتماعياً حاسماً في آن معاً. من قبل عديد التروبادور الذين يتكلمون بلغة "جوك " أي (النعم) الذين عاشوا في إقليم البروفانس أو ما نسميه اليوم جنوب فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . في حضن ارستقراطية مزدهرة . وقد أشاع هؤلاء شعراً غنائياً غير مألوف في تلك المنطقة أثناء قيام الدولة العربية الإسلامية في الأندلس ، اتسم بخصائص وميزات فنية لم يعرفها الشعر في أوروبا منقبل ، وقد عنى الدارسون والباحثون بموضوع التروبادور في الدراسات الأدبية المقارنة ، فاتخذوا شعرهم هذا مرتكزاً أساساً للتعرف إلى أصول الشعر الغنائي في أوروبا ، غير أن ما يلفت النظر هو أن البحث انصب في بداية الأمر على أصل كلمة " تروبادور " التي قيل أنها جاءت من فعل تروبار TROBAR في لغة جنوب فرنسا آنذاك والذي يدل على معنى وجد وابتكر ، فكلمة تروبادور هي ، هنا ، اسم فاعل ، غير أن هذه الكلمة تطورت عند الفرنسيين فأعادوها إلى مصدر كلمة تروفي Trouver بمعنى وجد ، بينما يذهب عدد آخر من الباحثين إلى أن أصل الكلمة عربي وقد

جـاء من " تروبار " وهي كلمة من الفعل " طربَ " أو " طـرّب " الذي كان شائعاً بين الموسيقيين الأندلسيين ، ويرى آخرون أنها مشتقة من الفعل " ضرب " بمعنى العزف على العود . وعلى أية حال يمكن القول إن الغزل العذري انطلق من عناصر مستعارة من أوساطه الأصلية ، فضلاً عن المجتمعات المجاورة ، ونعني بذلك الحضارة العربية المزدهرة في الأندلس ، ومن أخلاق وتقاليد الفروسية .

إن ما نود أن نذكره هنا وننوه به هو تلك التقاليد الشعبية التي كانت تقام في شهر آيار من كل سنة، حيث يذهب إلى الغابات فتيان وفتيات ليقطعوا أغصان الشجر ويزينوا بها الكنيسة ، وهنالك في مصاحبة هذه العملية تبدأ حلقات الرقص في الحقول ، مرددين الأغاني التي تقول واحدة منها : هذا هو جمال شهر آيار، كل عاشق يبدل حبيبته ، وآيار عند البروفانسيين هو شهر الحب ، شهر ما قبل الزواج ، وهناك ممارسات أخرى عند الأندلسيين الذين كانوا في القرن الحادي عشر يجاورون كاتالونيا ومنطقة البروفانس الفرنسية (الجنوب الفرنسي) ، فالمرأة تهتف :

" الشرط الذي أحبك فيه

هو أن توصل أساور زندي إلى أقراط أذني ".

بينما كان للشعراء العرب الذين عاشوا في الحقبة نفسها مذهب آخر .. في الحب، فهم يمجدون الحب الذي يكرس للمرأة ، والحب عندهم اتحاد روحي بين القلوب وخضوع العاشق لمعشوقته ، كما يؤكد على ما نجد فيه من إشادة رمزية بالعفة ، وهي الموضوعات

التي فرضت نفسها وتأثر بها الاكيتينيون (سكان مقاطعة اكيتين، وخير دليل على ذلك قول الشاعر ابن زيدون :

بيني وبينك ما لو شئتِ لم يضعْ

سرٌ إذا ذاعت الأسرار لم يذع

يا بائعاً حظه مني ولو بذلت

لي الحياة بحظي منه لم أبع

يكفيك انكِ ان حمّلت قلبي ما

لم تستطعه قلوب الناس يستطع

تهِ احتمل واستطل اصبر وعزّ اهن

وولّ اقبل، وقل اسمع ومُرْ إطع .

إن الحب الفروسي الذي عاصره التروبادور يشكل، دون شك، مصدراً مضافاً للشعر الغزلي البروفانسي، إذ يتطلب من المحب أن يضع لسيدته، مضمناً لغة الحب، التي كان يكتب بها، عدداً من قيم الرجولة والشجاعة والصدق والكرم مكرساً ذلك بطريقة واقعية تؤكد على عنصر المساواة التي جعلت شرعية العلاقة بين الاثنين (بكل ما كان يحكم هذه العلاقة) من تقاليد، وبما لا يتناقض مع السلوكيات التي يمجدها ويشيد بها التروبادور .

هذا ما كان يحدث في القرن الثاني عشر عبر إيقاع تحولات المجتمع البروفانسي بمراحله العديدة .

وفي مقدمة الجيل الأول من التروبادور يقف " غيوم

التاسع الأكتيني " كونت بواتييه (١٠٧١ - ١١٢٧)، فقد كان شاعراً وأميراً ، وزير نساء. كما كان يطلق عليه في بعض الأحيان "الماجن "، ففي قصيدة له تحفل بالدعابة يشرح لأصدقائه بأنه يمتلك مهرتين ، الأولى أفضل خيول الجبل عدواً ، ولكنها أصبحت جموحة ومتوحشة ، والثانية ماتزال فلواً في المرعى ، وقد أهداها غيوم إلى سير آخر ، ولكنه احتفظ ببعض الحق فيها ، إلا أننا سنجد غيوم الأكتيني يقدم ، في واحدة من قصائده مفهوماً آخر للحب صافياً ونقياً ، فهو يُشيّد السعادة بالتمني ، ويدنو من حالة الخضوع التام للمرأة المحبوبة . ولكن هذه المثالية في الحب الفروسي ليست هي ما يعنيه " الحب العذري ".

يمكن أن نعد حياة غيوم المفتاح الذي يفتح الباب إلى حقيقة تأثر الشعراء البروفانسيين بالشعر العربي ، وبخاصة الموشحات الأندلسية ، فهو يعترف بأنه اتبع في نظم شعره طريقة أساتذة كبار . وغيوم " التاسع " هو الابن الوحيد لغيوم الثامن من أسرة اكيتين التي حكم بعض أفرادها بعض مقاطعات جنوب فرنسا بين القرن التاسع والقرن الرابع عشر الميلادين ، وبعد وفاة والده خلفه في الحكم الكونت الفتي ، فورث عنه أملاكاً وأراض واسعة تفوق مساحتها أملاك ملك فرنسا .

لقد توثقت صلاته ، وهو بعد شاباً ، بأسبانيا . كان يتردد إليها باستمرار لزيارة أختيه المتزوجتين هناك ، وهما : " ماري " التي تزوجت من بيدرو الثامن ملك أراغون ، و" انييس " زوج الملك الفونسو السادس صاحب زايدة المسلمة . وقد انبهر غيوم بأساليب

الحياة العربية الأندلسية ، فيتزوج ، فيما بعد ، من " فيليبا " أرملة ملك أراغون سانشي رامير ، فذهب معها إلى أسبانيا سنة ١٠٩٤ لقضاء شهر العسل ، ثم يمدد إجازته مدة أخرى للتمتع بما بلغت إليه الحضارة العربية في الأندلس من ازدهار ورفاه وثقافة ، كان هذا في الوقت الذي بلغت فيه الموشحات الأندلسية ازدهارها وانتشارها الواسعين ، ولكنه في ما بعد ، قاد حملات عسكرية ضد الأندلسيين بدعوى استرداد حقوق زوجته " فيليبا " ، ثم يشترك في الحروب الصليبية ضد المسلمين في المشرق " فيسافر إلى فلسطين العام ١١٠١ ، إلا أن جيشه هزم هزيمة نكراء ، ثم وقع بفعلها أسيراً بأيدي العرب المسلمين ونفي إلى جزيرة صقلية ، فأنزله الأمير الصقلي تانكريد منزلة الضيف قرابة العام ، تمتع خلاله بالتعرف عن كثب إلى الحياة المشرقية ومجالس الشعر وحلقات الغناء فيها ، ثم عاد إلى موطنه وهو يحمل في رأسه أشياء كثيرة ، أهمها تأثره الواضح بالشعر العربي ، وحلقات الشعر . وفي العام ١١٢٧ مات غيوم ، وقد أصدرت الكنيسة المسيحية بحقه حكماً بالطرد من حظيرتها، فهو لم يكن عربياً مسلماً ولا كان لاتينياً مسيحياً .

وبالرغم من ضياع كثير من شعره ، فإن ما قام به " الفريد جانروي " العام ١٩٠٥ ، يعد جهداً متميزاً ، فقد جمع أشعاره وحققها ، وقد بلغت إحدى عشرة قصيدة ، كانت جميعها مكتوبة بلغة " الدوك " التي كانت لغة البروفانسيين آنذاك، عكست مراحل حياته ، إذ نراه مرة مزهواً مقبلاً على الحياة ومسراتها ، ومرة نجده يفتخر بفروسيته ومغامراته ومجالسه ، وثالثة يقف تائباً متضرعاً لخالقه،

باكياً على ما مضى من حياته وعلى ما فاته فيها، وكان هذا في آخر أيامه .

إن قصائده تتحدث عن حب الشاعر لامرأة لم يرها في حياته، لكنه يتلوع لفقده لها ، مما يعكس براعته في كتابة الشعر الذي استأثرت به موضوعات الطبيعة والحب . فقط كان يرى أن للحب قوانينه المجسدة للنبل .. أما المحب فهو المخلص لحبيبته فائقة الجمال التي بدا مستعطفاً إياها لسماع أغانيه التي كان يغنيها في حضرتها رسوله (الجونغلير)، ولكنه يغار من العصافير المحتفية بجمال الطبيعة ، منتظراً بلهفة مقدم رسوله إلى المحبوبة التي يعتقد أن ردها يشفيه من آلام اللوعة والحنين .

أما الجيل الثاني من هؤلاء الشعراء فيبدأ بجوفري روديل ، وسركامون ، وماركابرو ، وفي شعر هؤلاء ازداد التأثير العربي الإسلامي، فروديل يعد رائد شعر الغزل الروحي المتعفف وماركابرو رائد الحب الجسدي . وهكذا جاء شعر هذا الجيل محاكياً للشعر الغزلي العربي عند العذريين و" العمريين "، وهذا يعني أن شعر التروبادور ، وهو يمجد الحب الصافي ، قد حافظ ، بالرغم من اتساع جمهوره ، على ثقافات الطبقات الارستقراطية تماماً، بل بلغ الأمر أن هذا الحب أخذ صبغة إشراقية ، فالعاشق المتكامل لم يكن سوى الخادم البسيط لسيدته ، واجباته تؤكد على أن يمتعها حباً ، ولا يحب سواها ، وعليه أن يظهر مزاياها، وأن يبقى كتوماً ، وأن يمنحها كل الحب وما عليها إلا أن تتأكد هي بنفسها مما يقول .

إن الاستنتاج الذي تصل إليه هو أن الحضارة البروفانسية

جعلت للمرأة مكانة واضحة على الأقل من خلال الحب العذري ، غير أن النظرية العذرية شهدت على نحو ما ، تدهوراً سريعاً في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ففي أوائل هاتين الحقبتين ، كان الشاعران " بيير كاردنال " و" مونتانا غول " شاهدين على انحطاط هذه النظرية الذي يعزى إلى هجوم الكنيسة الرومانسية والإقطاعية الفرنسية معاً عليها ، هذا الانحطاط الذي قاد إلى التخريب الذي مارسته الحروب الصليبية المانوية (١٢٠٩ - ١٢٢٩) والحضارة البروفانسية نفسها ، هذه الكارثة جعلت من الممكن الإبقاء على الممارسة العذرية التي لم تكن أ كثر من مطالبة أخلاقية . فالكاثوليك يعدون الحب العذري هرطقة أكثر وضوحاً من هرطقة المانويين، وفي هذا المجال ، وفي العام ١٢٧٧ ، استنكر أسقف باريس مقالة نشرت "حول الحب " لأندريه لوشابلان العام ١١٨٥ ، لذلك كان من الطبيعي أن تواجه مثالية الحب الصافي لدى التروبادور الأرثوذكسية المسيحية مواجهة مباشرة ، غير أن الكنيسة وهي تقوّم زواج الحب ، كانت تدرك جيداً معنى الإشادة بمشاعر الزواج خارجها في مواجهة مفهومها للإنسان . لقد كان يسعدها أن ترى تراجع القريحة العذرية التي أشرقت على الموت بداية القرن الرابع عشر في كاتالونيا .

إن الغنى التاريخي للشعر البروفانسي وابتكاراته الشعورية والحسية قد نهض بكامل التجربة . فالموضوعات التي تخص المرأة ، والتي كانت جسدية وروحية في آن معاً ، قد مارست تأثيراً كبيراً على النظريات الأدبية المتعلقة بالحب عند العرب بدءاً من بترارك حتى أدب الحذلقة في القرن السابع عشر ، مروراً بالأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة ، وقد أثبتت الدراسات الشعرية دوام تأثير شعر

التروبادور ، بل إن درسهم أخذ يغزو العالم الغربي بالكامل، بدءاً من العام ١٨٠٠ في إطار انتصار غزوات - الحب - الهوى - وفي هذا الإطار ظلت لعذرية الروح البروفانسية مكانتها عالمياً .

إن الإحساس بوحدة الشعور الروحية يعني الاتحاد بالحب الذي يتجدد دائماً، وأن الشباب في العصر الراهن يؤيد القيم الأكثر عمقاً لمفهوم العذرية لدى التروبادور ، لذلك فإن من الجريمة بمكان ادعاء الحب دون حب حقيقي .



النحو والبلاغة
مقاربة في الاتصال والانفصال



رشيد بلحبيب

تقديم :

– التداخل من سمات الثقافة العربية :

لم يعد هناك أدنى خلاف بين الدارسين الذين يعانون البحث في رحاب العربية والإسلام أن سلف هذه الأمة كان لهم تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي اللغة والدين ، فقد كان من إشعاعات القرآن الكريم ، توسع المدارك وتفجر العلوم المرتبطة به أولاً ، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانياً ، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلوم اللسان ، وكان التواصل قائماً بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومدّ بعضه بعضاً في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحاً ومتشابكاً وصعباً .

فقد كانت مجالس ابن عباس جامعة للغة والأدب والتفسير والفقه والنحو ، وسؤالاته مع نافه بن الأزرق معروفة[1]، كما أصبحت العلوم اللغوية مقدمات ضرورية للمفسر ، وامتزجت المادة الأصولية بالمادة اللغوية امتزاجاً ملحوظاً ، وأصبحت كتب الأصول مصادر في معاني الحروف وأصناف الدلالة والاستثناء حتى ألف القوافي الأصولي كتابه " الاستغناء في أحكام الاستثناء "[2].

لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني ... تمثل لحمة عدد هائل من العلوم لا يُستغنى عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلباً على الفهم السليم لمضامينها. ولم يكن اللغويون في القرون الأولى - خاصة منفصلين عن النحاة ، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نكاد نرى فرقاً بين هاتين الطائفتين ، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين للزبيدي ، وطبقات النحويين لابن قاضي شهبة وإنباه الرواة للقفطي وبغية الرعاة للسيوطي ...

وكانت نتيجة التعاون بين اللغويين والنحويين في ظل مناخ فكري معين ، الاحتفال بعدد من المقولات كالجنس والعدد والملكية والتعيين ... بالإضافة إلى اشتراكهم في تلك النظريات الكلية التي تتعلق بمكونات الأجزاء في الجملة وترتيب هذه الأجزاء وإعراب كل منها وبيان وظائفها[٣].

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإقضاء بعضها إلى بعض حيث قال: " فالرتبة الدنيا تتعلق بالواضع ، والثانية بالتصريفي والثالثة بالنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها أن لا يتسلّم الكلام ممن تقدمه إلا بعد كمال صنعته "[٤].

فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء ، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفته فهو علم طرق التحسين الشكلي[٥].

لقد كانت العلوم متداخلة يظاهر بعضها بعضاً ، ويفيد بعضُها

البعض ، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا أخيرا حيث وضعت الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها .

فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة بعضها عن بعض . يقول كمال بشر : " إننا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضا رئيسا واحدا ، هو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم ، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا أن علوم اللغة ومسائلها العامة لا تعدو أن تكون جوانب لشيء واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين :

أولهما : أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلا ينبىء عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية .

وهذا الكلام يقودنا إلى :

الأمر الثاني : وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها[٦] .

- بين علمي النحو والبلاغة :

مما لاشك فيه أن النحو العربي قد استقل بالتسمية وتفرد بالمباحث المتميزة قبل البلاغة التي كانت عبارة عن نظرات متناثرة في مصادر النحو ، وقد أتيح للعلماء من بعد أن يصوغوا تلك النظرات العابرة قواعد بلاغية ذات صبغة علمية .

فالنحاة هم أصحاب الفضل الأول في نشأة البلاغة ، والتماس البدايات الأولى للدرس البلاغي يجب أن يتم من خلال كتب النحو أولاً ، لأن البلاغيين لم يبدأوا التفكير في موضوعهم من نقطة الصفر ، وإنما بنوا صرح البلاغة على أساس جهود من تقدمهم من النحاة واللغويين ، فلا عجب أن تنم الفروع عن الأصول وتقف البلاغة غير بعيد من موقف النحو واللغة(٧).

وقد نص العلماء على أن تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة العربية ووجوه الاستعمال لها والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها(٨). كما أدركوا أن معرفة علم البيان مفتقرة إلى النحو ، فصار علم النحو أصلاً يرجع إليه في معرفة الألفاظ والمعاني(٩).

ولم يكتفوا بمثل هذه الاعترافات بل استغل البلاغيون حديث النحاة في وجوب المطابقة بين الضمائر وأقاموا فوقه حديثهم في الالتفات ، كما استغلوا معطيات الاستثناء فشققوا مباحث القصر وأخذوا مباحث الفصل ومرجعية الضمائر فجعلوها ضوابط للفصاحة، وهكذا " كانت البلاغة خيرة متسامية بالنحو "(١٠).

ومن هنا كان للنحاة أثرهم وخطرهم في تاريخ البلاغة ، والمكتبة البلاغية في مسيس الحاجة إلى الوقوف على هذا الأثر .

إن مسلمة الالتقاء بين علمي النحو والبلاغة واسعة تبدأ بأعلام البلاغة النحويين البلاغيين ، فحين ننظر في ترجمة عبدالقاهر الجرجاني أبي البلاغة العربية مثلاً نجد : عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني النحوي ... أخذ النحو على ابن أخت الفارسي(١١).

وله فوق دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، العوامل المائة في النحو والمقتصد في شرح الإيضاح والجمل في النحو وكتب في الصرف .

وعبدالقاهر النحوي البلاغي هو الذي وجد في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لن تتضح اتضاحاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو داخله[١٢].

ولعل هذا ما دفع تمام حسان إلى التطلع إلى معسكر البلاغيين لما اكتمل في يديه منهج النحاة ، إذ وجد البلاغيين أقرب الناس رحماً وأوثقهم صلة بالنحاة ... ومن ثم اضطر إلى التقديم للبحث بالتفريق بين الصناعات والمعارف على نحو ما يفرق بين الضبط وعدمه يقول: " وعندما استقام لي هذا المعيار ، وجدتُ في ضوئه أن النحو صناعة بلاشك ، وأن فقه اللغة معرفة بلاشك ، وأن البلاغة تقف بإحدى رجليها في حقل الصناعات وبرجلها الأخرى في حقل المعارف ، وتبين لي أن اللغويين والبلاغيين على حد سواء ربما انتفعوا بأصول النحاة في عرض الفرعيين على نحو ما انتفع النحاة بأصول الفقهاء "[١٣].

أما تجريد الثوابت فيبدو أن البلاغيين اعتمدوا إلى حد كبير على المتوارث من قواعد التوجيه النحوية وخاصة ما دار منها حول المعنى من الخبر والإنشاء والذكر والحذف والتقديم والتأخير والوصل والفصل والتعريف والتنكير والعلاقة والقرينة والوجه إلخ .

وهذه الثوابت كافية لتدعيم ما ذهبنا إليه من أن النظرية البلاغية مقامة على جملة من التصورات اللغوية العامة ؛ وبذلك يصبح التداخل الواضح بين اللغة والبلاغة أمراً معقولاً إن لم نقل مقصوداً

ويبقى للبلاغيين ثوابتهم الخاصة بهم كالحقيقة والمجاز والتشبيه والكناية والتورية والاستعارة ... بالشكل الذي ينتفي معه التطابق الكلي بين العلمين ، وهو ما لم يرتضه عدد من العلماء كابن الأثير مثلاً الذي يقول : " إن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب "[١٤].

وقد كان العلماء يقفون ـ كلما دعت الحاجة إلى ذلك ـ عند بعض المباحث المشتركة ليبينوا حظ النحوي وحظ البلاغي ، يقول ابن أبي الأصبع : " الاستثناء كالاستدراك كل منهما على قسمين : لغوي وصناعي ، فاللغوي قد فرغ النحاة من تقريره، والصناعي هو المتعلق بعلم البيان ، والفرق بينهما أن الصناعي لابد أن يتضمن ضرباً من المحاسن زائداً على ما يدل عليه اللغوي.."[١٥].

ويورد السبكي في عروس الأفراح قول الخطيب في حديثه عن التعريف وأنه قد يكون بالإضمار ثم يقول إنه: " لا يريد ان يخبر بأن التعريف يكون بالإضمار وغيره ، فإن ذلك حظ النحوي بل يريد ذكر أسباب التعريفات "[١٦] ويصرح كذلك في نهاية حديثه عن أغراض العطف على المسند إليه بأن " لحروف العطف استعمالات أخر مذكورة في علم النحو تركناها لأنا نذكر في هذا العلم ما يتعلق بمعاني الحروف لا ما يتعلق بحروف المعاني ، فإن أحكام الحروف واستعمالاتها من موضوع علم النحو "[١٧].

ويقول ابن الأثير في معرض حديثه عن الحرف : " ولست أعني بإيراده ههنا ما يذكره النحويون من أن الحروف العاطفة تتبع المعطوف عليه في الإعراب ولا أن الحروف الجارة تجر ما تدخل عليه بل أمراً وراء ذلك ، وإن كان المرجع فيه إلى الأصل النحوي "[١٨].

ويقول السبكي في معرض حديثه عن ضمير الفصل إنه : " يفيد أيضاً الدلالة على أن ما بعده خبر لا صفة على خدش في ذلك محله علم النحو ، لأن هذه الفائدة من حظ النحوي لا من حظ البياني "(١٩).

كما ميز البلاغيون بين الجواز البلاغي والجواز النحوي ، يقول السبكي : " واعلم أن الخبر والإنشاء المتمحضين لا يعطف أحدهما على الآخر ، فيجب الفصل بلاغة ، وأما لغة فاختلفوا فيه ، فالجمهور على أنه لا يجوز ... وجوزه الصفار وطائفة ... وحاصله أن أهل الفن متفقون على منعه ، وظاهر كلام النحاة جوازه ، ولا خلاف بين الفريقين لأنه عند من جوزه يجوز لغة ولا يجوز بلاغة "(٢٠).

وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى : ﴿ قُلْ لو أنتم تملكُون خَزَائِنَ رَحْمة ربّي ... ﴾ [الإسراء / ١٠٠] : " لو " حقها أن تدخل على الأفعال دون الأسماء ... فلابد من فعل بعدها في : (لو أنتم تملكون) وتقديره (لو تملكون تملكون) فأضمر " تملك" إضماراً على شريطة التفسير ، وأُبْدِلَ من الضمير المتصل الذي هو الواو وضمير منفصل وهو " أنتم "... وهذا هو الوجه الذي يقتضيه علم الإعراب ، أما ما يقتضيه علم البيان فهو أن (أنتم تملكون) فيه دلالة على الاختصاص وأن الناس هم المختصون بالشح المتبالغ ..."(٢١).

وكما هو واضح من حديث الزمخشري تقف البلاغة عند الصورة الفعلية للكلام ، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف ؛ لكن يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية كاملة للغة، فإذا لم تسعفه العبارة

الظاهرة - الفعلية - في الكلام ... تطوع بتقدير هذه الصورة ، ونجد مثلا لذلك في حديث الزمخشري السابق عن دخول " لو " على الأفعال دون الأسماء ، وكيف يضطر النحاة ، محافظة على هذه القاعدة - إلى تقدير فعل يتلوها يفسره الفعل المذكور .

فوظيفة النحو هي استخراج مبادىء اللغة ونظمها استنادا إلى الاستعمال المشترك أو ما يظن أنه استعمال مشترك ، وغايته القصوى حماية اللغة من الفساد والحرص على أن تواصل أداء وظيفتها الأصلية " الإبلاغ " ووسيلته في ذلك ضبط المعايير التي نفصل بها بين الخطإ والصواب ... أما البلاغة فوظيفتها وصف الطرق الخاصة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب بحسب تمكنها في التعبير عن الغرض تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم أو إقناعه بما نقول ... وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المقاصد[٢٢] .

ورغم التماس البلاغة للطرق التي تجعل العمل الأدبي عملا فرديا باستغلال الفعل اللغوي ؛ فإنه " لا يتسنى تقديم هذا العمل والإلمام بخصائصه وتبيين مميزاته إلا بالرجوع إلى تلك المبادىء التي أقامها النحاة "[٢٣] .

فما أورده البلاغيون تبريرا لتقديم المسند إليه مع أن تقديمه هو الأصل بل هو الأمر الحتم إذا كانت الجملة الاسمية لم يتقدم فيها الخبر على المبتدإ لأسباب نحوية ، لكنها البلاغة وجمالياتها ولكنهم البلاغيون وفنيتهم ، ولا أبرئهم من أنهم كانوا نحويين أكثر منهم بلاغيين في بعض تبريراتهم ، ومن ذلك قولهم في تقديم المسند إليه : " وأما الحالة التي تقتضي تقديمه على المسند فهي متى كان ذكره أهم

، ثم إن كونه أهم يقع باعتبارات مختلفة إما لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه[٢٤]. مثل كون المسند متضمناً لما له صدر الكلام وهذا الاعتبار نحوي بحت .

وكقولهم : " وإما لأنه ضمير الشأن والقصة ، نحو : هو زيد منطلق ، فهذا الاعتبار نحوي أكثر منه بلاغي إن لم يكن نحوياً صرفاً، لأنه تطبيق للقاعدة النحوية القائلة " إن ضمير الشأن ملتزم التقديم "[٢٥].

إذن " فمعرفة علم البيان مفتقرة إلى علم النحو " وعمل البلاغي مرتكز أساساً على معطيات النحو وأصوله ، وحتى تكتسب البلاغة شرعية الوجود وتتمتع باستقلاليته انطلقت من النحو واستحضرت عملاً غيّبه النحوي ولم يدخله في نسقه الوصفي للغة ؛ ذلك العمل هو تعليل الأحكام النحوية ، واستغلال الانحرافات عن الأصل استغلالاً فنياً .

هذا بالنسبة للبلاغة " بصفة إجمالية " إلا أن التداخل والتقارب يزداد ويقوى عند اقترابنا من فرع من فروع البلاغة وهو علم المعاني ، الذي سماه الجرجاني " المعاني النحوية ".

بين علمي النحو والمعاني

" علم المعاني " من المصطلحات التي أطلقها البلاغيون على مباحث بلاغية تتعلق بالجملة ، وما يكون فيها من حذف أو ذكر أو تعريف أو تنكير أو تقديم أو قصر أو فصل أو إيجاز أو إطناب ،

ولا يعرف أحد استعمله وسمّى به قسماً من موضوعات البلاغة قبل السكاكي (ت ٦٢٦هـ) وقد كان القدماء يستعملون مصطلح " المعاني " في دراستهم القرآنية والشعرية فيقولون " معاني القرآن أو معاني الشعر ؛ ويتخذون من ذلك أسماء لكتبهم ، وليس في هذه المصطلحات ما يتصل بالبلاغة أو بأحد علومها "[٢٦].

وعلم المعاني من الناحية الاصطلاحية هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة ، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطإ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره[٢٧].

قال السكاكي: "وأعني بتراكيب الكلام التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة ، وهي تراكيب البلغاء لا الصادرة عن سواهم لترولها في صناعة البلاغة مترلة أصوات حيوانات تصدر عن محالها بحسب ما اتفق .

وأعني بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جارياً مجرى اللازم له لكونه صادراً عن البليغ ، لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو .

وأعني بالفهم : فهم ذي الفطرة السليمة ..."[٢٨].

وهو علم مستخرج من تتبع خواص تراكيب البلغاء بالطبع ، كما أن النحو علم مستخرج من الأعراب المتكلمين كلاماً صحيحاً بالطبع ، ولذلك صار العلماء الذين تناولت موضوعات علومهم بحث الطبيعة تلامذة الطبع "[٢٩].

وسمي " علم المعاني" لأن ما يدرك به معان مختلفة زائدة على أصل المراد[٣٠].

– وموضوع علم المعاني: التراكيب الخبرية والطلبية من حيث تطبيق خواصها على مقتضى الحال .

– ومسائله : القواعد التي يتعرف منها أن أي مقام يقتضي أي خواص من الخواص .

– ومبادئه : المسائل النحوية واللغوية .

– ودلائله : استقراء كلام البلغاء .

– والغرض منه : تطبيق الكلام على مقتضى الحال[٣١].

أما مباحثه فتنحصر في ثمانية أبواب هي :

١ ـ أحوال الإسناد الخبري .

٢ ـ أحوال المسند إليه .

٣ ـ أحوال المسند .

٤ ـ أحوال متعلقات الفعل .

٥ ـ القصر .

٦ ـ الإنشاء .

٧ ـ الفصل والوصل .

٨ ـ الإيجاز والإطناب والمساواة[٣٢].

علاقة المعاني بالنحو:

لقد تنبه علي النجدي ناصف إلى العلاقة الوثيقة بين مباحث علم المعاني والنحو، وأن هناك رحماً ماسة وصلة شديدة بين منهج سيبويه في كتابه وبين منهج علماء البلاغة المتأخرين في علم المعاني يقول: " فالفكرة التي كان سيبويه يرعاها ويصدر عنها في توسيع مباحث النحو وترتيب أبوابه كما تمثلت لي بالنظر والمراجعة في الكتاب، مدارها العامل أولاً وأخيراً، نظر في الجملة حين تكلم عن المسند والمسند إليه فإذا هي فعلية واسمية ... ثم تكلم عن الفعل المحذوف والفعل المذكور والمتعلقات ... ثم صار إلى الجملة الاسمية فتكلم عن الابتداء ونواسخه ... ويبدو أن النسق الذي أخذ به سيبويه هو الذي ألهم علماء المعاني فكرة انحصار مباحثه في أبوابه الثمانية المعروفة، وليس يسع المرء وهو يقرأ كلامهم في ذلك إلا أن يتبين اقتباسهم منه واقتداءهم بهداه "[٣٣].

وهكذا نرى أحد التعريفات ينسب إلى علم المعاني أنه قواعد، ونجد عبدالقاهر يكاد يسمي هذا العلم " معاني النحو " ويرجع مفاهيمه إلى أصول النحو وإلى أبواب النحو، أي إلى ثوابت النحو وتجريداته.

فإذا كان النحو علماً يحترز به من الخطإ، فن علم المعاني يحترز به عن التعقيد[٣٤] فيتراءى من البحث فيه عن المعاني الوضعية للألفاظ المفردة والهيئات التركيبية المشاركة بينه وبين علم اللغة والنحو[٣٥].

إن المعاني أقرب شيء إلى النحو من حيث إنها تتناول التركيب والسياق ، ثم إن المعاني والنحو يتقاسمان النظر في التركيب على نحو ما سبق ، فالنحو يبدأ بالأبواب المفردة وينتهي بالجملة ، والمعاني يبدأ بالجملة ليصل منها إلى السياق المتصل ، ولقد صرح بهذه العلاقة بين النحو والمعاني أبو البلاغة العربية عبدالقاهر الجرجاني ، فأنشأ فكرة النظم ونسبه إلى المعاني وجعل المعاني المنظومة هي معاني النحو[٣٦].

إن علمي النحو والمعاني لا يمكن الفصل بين أحدهما والآخر إلا مع التضحية بالمعنى على مستوى العلمين جميعا ، وقد كان سيبويه فيما يبدو واعيا بهذا الأمر ، فقد تناول تأليف العبارة وتركيب الكلمات وما فيها من صحة وحسن أو ما يطرأ عليها من فساد وقبح.

يقول عبدالقادر حسين : " وإنما يكفي أن نشير هنا إلى أن سيبويه قد أدرك معنى نظم الكلام ، وأن النحو عنده لم يكن مجرد إعراب لأواخر الكلمات وما فيها من رفع ونصب وخفض وجزم ؛ بل كان النحو عنده أعز من ذلك وأرفع قيمة مما صار إليه في عهود الانحدار التي فصل فيها النحو عن البلاغة فتمزقت أوصال العلمين وكان هذا الفصل جناية عليهما معا "[٣٧].

ولعل هذا المسلك الذي سار عليه سيبويه هو الذي حاول عبدالقاهر بعثه مما جعل إبراهيم مصطفى يقول : " إن عبدالقاهر الجرجاني رسم في كتابه دلائل الإعجاز طريقا جديدا للبحث النحوي تجاوز أواخر الكلم وعلامات الإعراب ؛ وبين أن للكلام نظما وأن رعاية هذا النظم واتباع قوانينه هي السبيل إلى الإبانة والإفهام "[٣٨].

وسواء أكان عبدالقاهر مسبوقا في هذا الأمر من قبل القاضي عبدالجبار أم لا ، فإن عبدالقاهر كان يقصد على النحو البلاغي أو البلاغة النحوية ، وبذلك يكون قد أخرج النحو من نطاق شكليته وجفافه وأخضعه لفكرة النظم وأخضع فكرة النظم له ، وأصبح النظم الذي يرتبط بالنحو أو النحو الذي يعود إليه النظم ، مباحث في الأسرار البلاغية والنكات الفنية التي تدف في جاذبيتها وتحلق في تصويرها حتى تصل إلى أرفع مراقي البيان وذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرجل العالم عصارة أيامه ولياليه(٣٩).

فمنهج عبدالقاهر - إذن - هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة والفساد بل يمتد إلى البحث في العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات ، مستغلا في ذلك معطيات النحو وأبعاد المعاني إلى أبعد الحدود ، حتى أصبح الأساس عنده هو النحو ، على أن يشمل النحو علم المعاني فأصبحت مباحث التقديم والتأخير والحذف والذكر والوصل والفصل ... من مباحث العلمين جميعا .

ولكن هذا لا يعني أن بين العلمين تطابقا كليا وإلا لما أمكن الحديث عنهما منفصلين . فالنحو والمعاني يدرسان في حقيقة الأمر جملا ونصوصا ولكنهما يتناولان ذلك بطريقتين مختلفتين وتقنيات مختلفة ، " لأن المعتبر عند صاحب المعاني الاستعمال دون الوضع والاشتهار دون الصحة "(٤٠).

وقد عبر عن هذا الاختلاف ابن الأثير حين قال : " وهو - البلاغي - والنحوي يشتركان في أن النحو ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة ، وصاحب

علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ، وهي دلالة خاصة ، والمراد بها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن[٤١].

ودافع عن استقلالية علم المعاني بهاء الدين السبكي الذي يرد سؤال السائل : أي فائدة لعلم المعاني ، فإن المفردات والمركبات علت بالعلوم الثلاثة : اللغة والنحو والصرف ، علم المعاني غالبة من علم النحو ؟

يقول : " كلا إن غاية النحوي أن يتزل المفردات على ما وضعت له ويركبها عليها ، ووراء ذلك مقاصد لا تتعلق بالوضع مما يتفاوت به أغراض المتكلم على أوجه لا تتناهى ، وتلك الأسرار لا تعلم إلا بعلم المعاني ، والنحوي ـ وإن ذكرها ـ فهو على وجه إجمالي يتصرف فيه البياني تصرفا خاصا لا يتصل إليه النحوي ، وهذا كما أن معظم أصول الفقه من علم اللغة والنحو والحديث وإن كان مستقلا بنفسه "[٤٢].

وإذا كان صاحب المعاني يشارك النحوي في بحث التراكيب ؛ " إلا أن النحوي يبحث عنها من جهة هيئاتها التركيبية صحة وفسادا ودلالة تلك الهيئات على معانيها الوضعية على وجه السداد ، وصاحب المعاني يبحث عنها من جهة حسن النظم المعبر عنه بالفصاحة في التركيب وقبحه ، ومرجع تلك الفصاحة إلى الخلو عن التعقيد فيما يبحث عنه في علم النحو من جهة الصحة والفساد، ويبحث عنه في علم المعاني من جهة الحسن والقبح، وهذا معنى كون علم المعاني تمام علم النحو ، ومن هم أنه مجرد دعوى فقد وهم "[٤٣].

وكأني بابن كمال باشا يحاول ختم هذا الخلاف وحسمه

بقوله: "وإذا تحقق ما قررناه فقد ظهر عندك أن التراكيب الخالية عن الفصاحة ساقطة من نظر صاحب علم المعاني دون النحوي ، وكذا التراكيب التي لا مزية في نظمها ساقطة عن نظر الأول دون الثاني وكذا التراكيب التي لا حظ لها من الخواص الخطابية "(٤٤).

أما الذي يفرق بين النحو وعلم المعاني تفريقا حقيقيا فهو محاولة علم المعاني أن يمهد بصره إلى الدراسات الجمالية الذوقية والنفسية ، طامحا إلى مطلب آخر غير الذي فكر فيه النحاة ، مطلب يتخطى الانشغال بمجرد المعاني الوظيفية إلى مغامرات في حقل المعاني الذوقية ... ولو وقف الأمر بأصحاب علم المعاني عند حدود المعاني الوظيفية لما كان هناك مبرر لفصل علم المعاني عن علم النحو ، لأن العلمين عندئذ يصبحان ولا فارق بينهما(٤٥).

فاللغة شيء مستقل عن الذات المذكرة عند النحاة ، أما النظم فهو عند الجرجاني شيء متصل بالذات المفكرة ، ومن هذه الجهة يكون فكر الجرجاني مكملا لفكر النحاة ، وهو مكمل لأنه لا ينقض أساس الفكر اللغوي العربي بل يعتمد عليه في بحث إشكالية النظم ، وهو مخالف له لأنه يربط النظم بالذات المفكرة(٤٦).

أما على مستوى التحليل والتعامل مع النصوص فيميز أحمد العلوي بين التحليل النحوي والتحليل النظمي في إظهار التمييز بين علمي النحو والمعاني ، يقول : " وإنما هناك علاقة بين مستويين من التحليل : التحليل النحوي الذي ينظر إلى الإنتاج اللغوي مستقلا عن المتكلمين ... والتحليل النظمي (علم المعاني) الذي يدرس الإنتاج اللغوي من جهة كونه في جانب فيه راجعا إلى قدرات المتكلمين

الخاصة واختياراتهم ، فهو بحث في العلم اللغوي الخاص بالمتكلم "(٤٧).

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت في الغالب حول الرتب المحفوظة عند النحاة وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعدا جماليا في تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرة على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه .

ومن هنا كان التقديم والتأخير مبحثا نحويا بلاغيا يتكفل الجانب النحوي بتحديد الأوجه الجائزة الممنوعة ، في حين يتكفل الجانب البلاغي بالبحث في دلالة تلك الأوجه التركيبية وتعليل صور التقديم تعليلا جماليا .

فالنحو والمعاني ليسا متطابقين وليسا متعارضين بل هما متكاملان بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر ، فالنحو بغير المعاني جفاف قاحل والمعاني بغير النحو أحلام طافية ينأى بها الوهم عن رصانة المطابقة العرفية وينحاز بها إلى نزوات الذوق الفني(٤٨).

من أجل ذلك كان من الأليق علميا أن تعالج موضوعات الذكر والحذف والوصل والفصل والقصر والتقديم والتأخير والتعرف والتنكير والعلاقة والقرنية ... في التراث النحوي والبلاغي باعتبارها مظهرا من مظاهر الالتقاء والتلاحم بين العلمين ، وباعتبار أن دراسة الظاهرة عند طائفة دون أخرى من شأنه أن يخل بالتكامل الذي لاحظناه .

الهوامش

١) الكامل ، المبرد ٣/٢٢٣ .

٢) نشر بتحقيق طه محسن ، مطبعة الارشاد ، بغداد : ١٩٨٢ ، انظر : ص : ٧٠ – ٧٢ منه .

٣) ينظر في بيان التداخل بين العلوم : دلالات التراكيب ، أبو موسى ص : ١١ ونظرية اللغة ، راضي ص : ٢٠٣ وأثر النحاة في البحث البلاغي ، عند عبدالقادر حسين ص : ٢٣ .

٤) الإشارات والتنبيهات ، الجرجاني ، ص : ٣ – ٤ .

٥) الأصول ، تمام حسان ص : ٣٩٠ .

٦) التفكير اللغوي ، كمال بشر ، ص : ١٤٩ .

٧) الأصول ، تمام حسان ، ص : ٣٤٨ .

٨) الصناعتين ، العسكري ص : ٢٧ .

٩) جوهر الكنز ، ابن الأثير ص : ٣٠ .

١٠) النحو والشعر ، مصطفى ناصف ص : ٣٥ .

١١) بغية الوعاة ٢/١٠٦ ، وإنباه الرواة ٢/١٨٨ .١٢

١٢) النحو والشعر ، مصطفى ناصف ص : ٣٦ .

١٣) الأصول ، تمام حسان ص : ٩ – ١٠ .

١٤) المثل السائر ١/٣٨٣

١٥) بديع القرآن ، ابن أبي الأصبع ، ص : ١٢١ .

١٦) عروس الأفراح ١/٢٨٨ .

١٧) المصدر السابق ١/٣٨٨ .

١٨) المثل السائر ٢/٣٨٨ .

١٩) عروض الأفراح ١/٣٨٧ .

٢٠) عروس الأفراح ٣/٢٦ .

٢١) الكشاف ٢/٦٩٦ .

٢٢) التفكر البلاغي عند العرب ، حمادي صمود ص : ٤٧ .

٢٣) نظرية اللغة ، راضي ، ص : ١٩١ – ١٩٢ والطبيعة والتمثال ، أحمد العلوي ، ص : ٢٣٢ .

٢٤) البلاغة الاصطلاحية ، قلقيلة ص : ٢٠٩ – ٢١٠ ، وانظر : شروح التلخيص ١/٣٩٠ ، ومفتاح العلوم ص : ١٩٤ .

٢٥) مفتاح العلوم ص : ١٩٥ .

٢٦) المعاني في ضوء أساليب القرآن ، عبدالفتاح لاشين ص : ٨٩ ، أساليب بلاغية ، أحمد مطلوب ص : ٦٧ ، (وانظر مثلا : معاني القرآن للفراء ، معاني القرآن للأخفش .. معاني الشعر للاشنداني ...).
٢٧) مفتاح العلوم ، السكاكي ص : ١٦١ ، وانظر ص : ١٧٤ – ١٧٥ ، المطول ص : ٣٣ .
٢٨) مفتاح العلوم ص : ١٦١ .
٢٩) الإشارات والتنبيهات ، الجرجاني ص : ١٩ .
٣٠) مواهب الفتاح ١٥٠/١ .
٣١) مفتاح السعادة ، طاش كبرى زادة ١٨٦/١ .
٣٢) شروح التلخيص (مواهب الفتاح – مختصر التفتازاني – عروس الأفراح – حاشية الدسوقي ١٦٢/١ – ١٦٣) .
٣٣) سيبويه إمام النحاة – علي النجدي ناصف ص : ١٧٨ – ١٨٠ .
٣٤) المطول – التفتازاني ص ٣٣ .
٣٥) رسالة ابن كمال باشا ص: ٢٠١ (مجلة الدارة) .
٣٦) الأصول – تمام حسان ص : ٣٨٨ .
٣٧) أثر النحاة في البحث البلاغي ص : ١١٣ .
٣٨) حياء النحو ص : ١٦ .
٣٩) فكرة النظم ، فتحي عامر ص : ٨١ ، وانظر اللغة العربية ومبناها ، تمام حسان ص : ٣٣٦ ، والطبيعة والتمثال ، أحمد العلوي ص : ٢٣١ ، دراسات في خصائص ابن جني ، ياقوت ص : ١٩٩ . فلسفة البلاغة ، رجاء عيد ص : ٢٣ .
٤٠) رسالة ابن كمال باشا ص : ١٩٨ .
٤١) المثل السائر ٣٩/١ – ٤٠ ، الطراز ١٧/١ .
٤٢) عروس الأفراح ٥١/١ – ٥٢ .
٤٣) أساليب بلاغية ، مطلوب ص : ٨٥ ، البلاغة القرآنية ، أبو موسى ص : ٢٠٨ .
٤٤) رسالة ابن كمال باشا ص : ٢٠٠ ، (مجلة الدارة) .
٤٥) الأصول ، تمام حسان ص ٣٤٨ – ٣٤٩ ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، بكري شيخ أمين ص : ٥١ – ٥٢ ، نظرية اللغة ، راضي ص : ٢٣١ ، النحو والشعر ، مصطفى ناصف ص : ٣٣ (مجلة فصول) .
٤٦) الطبيعة والتمثال ، العلوي ص : ٢٤١ .
٤٧) المصدر السابق ص : ٢٣١ .
٤٨) الأصول ، تمام حسان ص : ٣٤٤ .



إحسان عبّاس وتحقيق الشعر



يوسف بكّار

" التحقيق العلمي لن يكون مخذولاً مادامت تتولاه أيدٍ أمينة ".

[إحسان عبّاس]

- ١ -

فتعود صلة أستاذنا الدكتور إحسان عبّاس (١٩٢٠ -) العلمية بالتراث أو " الموروث " عامة، باصطلاح المرحوم الشيخ محمود محمد شاكر[١]، إلى ما بعد حصوله على دبلوم التربية وشهادة الدراسة المتوسطة الفلسطينية من الكلية العربيّة بالقدس عام ١٩٤١ ومذ عمل معلماً في مدرسة "صفد" (١٩٤١ - ١٩٤٦) تحديداً، وقبل أن يشدّ الرحال إلى القاهرة لاستكمال دراساته الجامعيّة الأولى والعليا. ففي تلك الآونة كان معنيّاً بالجاحظ وأبي حيّان التوحيدي.

وما إن حطّ الرّحال في القاهرة جعلت الصلة تزداد وتقوى بدءاً وبعد حصوله على ليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٩ " حياة الأدب العربي في صقلية "[٢] موضوعاً لرسالة الماجستير (١٩٥١)، ثم اختياره " الزهد وأثره في الأدب الأموي " عنواناً لأطروحته للدكتوراه (١٩٥٤). ولقد أصدر كتابه " الحسن البصري " (١٩٥٢) بعد سنةٍ من نيله درجة الماجستير وسنتين من

تحقيقه " رسالة في التعزية " لأبي العلاء المعري، وأصدر بعض رسائل ابن حزم أول مرّة محققةً في العام الذي حصل فيه على درجة الدكتوراه (١٩٥٤) . ومن المعروف أنه كان في مدة دراساته العليا يجرّب التحقيق مع بعض أساتذته ، إذ أسهم مع أستاذيه الدكتورين شوقي ضيف وأحمد أمين في تحقيق القسم المصري من " خريدة القصر وجريدة العصر " (١٩٥٢) للعماد الأصفهاني ، التي صدرت قبل حصوله على درجة الدكتوراه بسنتين . وقد يكون لاهتمامه المبكر بالتحقيق واشتغاله فيه وثقة أساتذته به وثقته هو بنفسه دخل كبير في استمرائه العمل ومواصلته في هذا المسار العلمي جنباً إلى جنب مع المسارات الأخرى بعد أن كوّن لنفسه فيه عدّة معرفية جعلت تتسع وتزدهر على الأيام .

- ٢ -

جهود إحسان عبّاس في التحقيق كبيرة وكثيرة ومهمة، ويكاد يكون لها الحظ الأوفى بين جهوده العلمية كافة. بيد أنني مقتصر منها في هذا البحث على تحقيق الشعر حسب ، وله فيه الأعمال التسعة الآتية وفق طبعاتها الأولى وعنواناتها :

(١) ديوان ابن حمديس الصقلي (١٩٦٠. دار الثقافة – بيروت).

(٢) ديوان الرّصافي البلنسي[٣] . (١٩٦٠. دار الثقافة – بيروت).

(٣) ديوان القتّال الكلابي (١٩٦١. دار الثقافة – بيروت).

(٤) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري[٤] (١٩٦٢. الكويت).

(٥) ديوان الأعمى التُّطيلي (١٩٦٣. دار الثقافة – بيروت).

(٦) شعر الخوارج[٥] (١٩٦٣. دار الثقافة – بيروت).

(٧) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس (١٩٦٦. دار الثقافة – بيروت).

(٨) ديوان الصنوبري (١٩٧٠. دار الثقافة – بيروت).

(٩) ديوان كثيّر عزّة (١٩٧١ . دار الثقافة – بيروت).

ويلحق بها " أشعار للغزال مستخرجة من كتاب بهجة المجالس لابن عبدالبرّ " و" قطعة من ديوان ابن حزم "[٦]، و" أشعار ابن خلّكان ودوبيتاته "[٧]، و" شعر ياقوت "[٨].

تَهْدي تواريخ صدور هذه الأعمال إلى أن الستة الأولى والملحقين الأوّلين كانت من نتائج المرحلة السودانيّة (١٩٥١ – ١٩٦١) من حياته العلمية إبّان عمله بكلية جوردن التذكارية نواة " كلية الخرطوم الجامعية " التي أضحت " جامعة الخرطوم "، فهو يذكر أن جمع شعر الخوارج امتدّ من عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٦٣[٩]. ويُستدلُّ من العنوانات أن أربعةً منها أندلسية (١ و٢ و٥ و٧) فضلاً عن الملحقين الأوّليْن، وأن ثلاثة أموية (٣ و٦ و٩)، وواحداً من خضرمة الجاهلية والإسلام (٤) وواحداً من العصر العباسي (٨). معنى هذا أن جلّها يقع في دائرة تخصصي صاحبها الرئيسين : الأدب الأندلسي والأدب الأموي ، وما بقي يظل قريب الآصرة بهما أو بأحدهما .

وقد يكون اهتمامه بتراث الأندلس[١٠] واشتغاله فيه تأليفاً وتحقيقاً هو الذي أعلى من سهم الشعر الأندلسي عنده ، لاسيما أنه يقول عن ديوان ابن حمديس " وحين كنت أعمل في دراسة عن

الأدب في صقلية كنت أحس دائما أن الديوان يحتاج نشرا جديدا"[11]، وأن هذه الدواوين الأندلسية صدر أكثرها في الحقبة التي أخرج فيها " تاريخ الأدب الأندلسي " بجزئيه : " عصر سيادة قرطبة " (١٩٦٠)، و" عصر الطوائف والمرابطين " (١٩٦٢). ولقد أسعفه في هذا وقوى من عزمه قبوله ، بعد اعتذار ، تدريس الأدب الأندلسي عام ١٩٥٧ بجامعة القاهرة / فرع الخرطوم . يقول[12] " وأخذت أهيىء محاضرات صالحة لهذه الغاية على الرغم من أن أعبائي التدريسية في جامعة الخرطوم كانت قد زادت ..".

وأوصله دخوله عالم الأدب الأندلسي ، مذ ذاك ، إلى " ابن حزم" فوقف عنده وقفة المتأمل المعجب، وشغلته رسائله ، ثم كان له معه ما كان كتابة وتحقيقا لعدد من كتبه ورسائله[13] التي صدر بعضها في العام الذي نال فيه درجة الدكتوراه (١٩٥٤)، وأردفها بتحقيق " جوامع السيرة وخمس رسائل أخرى " بالاشتراك مع زميله وصديقه الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد ، ثم أصدر وحده " التقريب لحد المنطق " (١٩٥٩). وكلها من حصاد المرحلة السودانية غير المنبتة عن المرحلة المصرية الأم في مسيرته العلمية .

ولم يكن غريبا ، والأمر كذلك ، أن يختار واثقا الكلام على جهود المؤلفين العرب في الأندلس في المئة السنة الأخيرة[14] في مؤتمر دعته إليه الجامعة الأمريكية ببيروت في نهاية العام الدراسي ١٩٥٩/١٩٦٠ آخر سني إقامته بالسودان وبدء علاقته بالجامعة الأمريكية . يقول[15] "وشاركت في المؤتمر بنشاط واضح مبالغ فيه بعض الشيء ، إذ كنت أعلم أن هذا المؤتمر في جانب منه امتحان لي

(للتعيين) ولم أشأ أن أخسر ذلك الامتحان ، فقد كان يتوقف عليه جانب غير قليل من مستقبلي فيما أقدّر".

وأغلب الظن أن جهوده في الكتابة عن الأدب الأندلسي وتحقيق عدد من مصادره في مراحله العلمية الأولى المنبثقة عن رأيه " أن الدراسات المغربيّة بخاصة لاتزال مصادرها غير متيسرة لدى المشارقة"[١٦] هي التي أغرته بمتابعة الكتابة والتحقيق فيه في مرحلتي بيروت وعمّان ابتداء من عام ١٩٦١ إلى الآن . وما أكثر ما كان يهشّ لكلّ مصدر أندلسي ينبىء بجديد عن الأدب الأندلسي، فكتاب التشبيهات[١٧] "أوفى مجموعة شعرية وصلتنا تمثل عصر بني أميّة والعامريين حتى أواخر الفتنة البربرية في تاريخ الأدب الأندلسي . فهذه الفترة لم تصلنا دواوين شعرائها ، وكل ما نملكه من الشعر الأندلسي الذي يمثّلها قِطَعٌ مختارة مبثوثة في كتب التاريخ والتراجم لعدد من الشعراء أوردها الثعالبي في اليتيمة. فهو، على أنه نماذج مختارة في موضوعات مختلفة ، يسعف على معاودة النظر في شعر ذلك العصر ، ويصحّح كثيراً من الأحكام التي أجراها عليه الدارسون ، ويوسّع من حدود المجال الشعريّ والفنيّ في تلك الفترة ". وهو " أوسع مصدر حتى الآن (١٩٦٦) لدراسة الشعر الأندلسي حتى أواخر القرن الرابع . ومن الطبيعي أن أقدم به إلى دارسي الأدب الأندلسي وثيقة جديدة ذات دلالة واضحة لخصائص لم تكن قبل ذلك واضحة في ذلك الأدب"[١٨] .

ولقد صدر له في الأدب الأندلسي تأليفاً وتحقيقاً عدة أعمال[١٩] . ففي التأليف :

(١) تاريخ الأدب الأندلسي : عصر الطوائف والمرابطين (دار الثقافة – بيروت ١٩٦٢) .

(٢) دراسات في الأدب الأندلسي (بالإشتراك مع وداد القاضي وألبير مطلق) الدار العربية للكتاب . ليبيا – تونس ١٩٧٦ .

وله من البحوث والمقالات :

(١) أخبار الغناء والمغنين في الأندلس (١٣٨ – ٥٣٩ هـ). مجلة الأبحاث – الجامعة الأمريكية – بيروت . السنة ١٦ – الجزء الأول، آذار ١٩٦٣ .

(٢) الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى المشرق . الأبحاث – السنة ١٩٦٣/١٦ .

(٣) ابن شهيد وشارل بلا . الأبحاث – السنة ١٩٦٦/١٩ .

(٤) رحلة ابن العربي إلى المشرق . الأبحاث – السنة ١٩٦٨/٢١ .

(٥) نوازل ابن رشد . الأبحاث – السنة ١٩٦٩/٢٢ .

(٦) اتحاد البحريين في بجّانة بالأندلس . الأبحاث – السنة ١٩٧٠/٢٣.

أما الكتب المحققة من غير الشعر ، فهي :

(١) أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السَّفَر . للسِّلَفي (١٩٦٣ – دار الثقافة – بيروت) .

(٢) الكتيبة الكامنة ، للسان الدين ابن الخطيب (١٩٦٣ – دار الثقافة ، بيروت) .

(٣) الذيل والتكملة ، لابن عبدالملك المراكشي – قسم من السِّفْر الرابع (١٩٦٤ – دار الثقافة ، بيروت) .

(٤) الذيل والتكملة – السفر الخامس : قسمان (١٩٦٥ – دار الثقافة) .

(٥) نفح الطيب ، للمقرّي التلمساني – ٨ أجزاء (١٩٦٨ . دار صادر – بيروت) .

(٦) الذيل والتكملة ، الجزء السادس (١٩٧٣ . دار الثقافة – بيروت) .

(٧) الروض المعطار ، لابن عبدالمنعم الحميري (١٩٧٥ . دار الأمانة ومؤسسة الرسالة – بيروت) .

(٨) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، لابن بسّام – ٨ أجزاء (١٩٧٤ – ١٩٧٩ الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس) .

(٩) سرور النفس بمدارك الحواس الخمس ، للتيفاشي (١٩٨٠ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت) .

(١٠) رسائل ابن حزم – ٤ أجزاء (١٩٨٠ و١٩٨١ و١٩٨٣ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر) .

(١١) التذكرة الحمدونية ، لابن حمدون – ١٠ أجزاء (١٩٩٦ . دار صادر – بيروت) .

– ٣ –

من بين الأعمال الشعرية التسعة أربعة فقط لها أصول خطيّة

كاملة (ديوان ابن حمديس ، وشرح ديوان لبيد ، وديوان الأعمى التُّطيلي، وكتاب التشبيهات)، في حين أن ديوان الصنوبري لم يصل إلينا كاملاً . أما أشعار الشعراء الآخرين (الرصافي البلنسي ، والقتال الكلابي، والخوارج ، وكثيّر عزّة) فقد جمعها إحسان عبّاس جمعاً .

ومن بين الدواوين جميعاً ثلاثة حقّقتْ - أو حُقّق أكثر بعضها - من قبل : ديوان ابن حمديس ، وديوان لبيد ، وديوان كثيّر. فلمَ أعاد إحسان عباس تحقيقها ، وما مسوّغات ذلك علماً أنه شديد الإيمان " بأن التوفر على نشر مايزال مطويّاً من التراث أجدى من إعادة تحقيق ما قد نُشر "[٢٠] ؟

فأما ديوان ابن حمديس ، فكان " ميشيل أماري "[٢١] نشر بعض قصائد الشاعر اعتماداً على مخطوطة المتحف الآسيوي ببطرسبرغ (لينينغراد) ، ثم نشر جلستينو سكيا باريللي تلميذ أماري الديوان عن هذه النسخة ونسخة " الفاتيكان " التي اتخذها أصلاً لقِدَمها واشتمالها على أكثر القصائد . ورتّب الشعر ترتيباً أبجدياً ، وزاد ما وجده في النسخة الأخرى . وعارض النسختين وأثبت الإختلافات في الهوامش ، وخرّج بعض الشعر في المصادر ، ثم أصدر الديوان عام ١٨٩٧م .

ولّما وقف إحسان عبّاس على النشرتين ، قال في الأخيرة " وكان عمله من حيث المنهج التحقيقي جيداً . إلاّ أن انفراد نسخة "ف" (الفاتيكان) بكثير من القصائد وامتلاءها بالخطإ جعل الديوان المطبوع مليئاً بالأخطاء حتى أصبحت قراءة شعر ابن حمديس وفهم

بعض أبياته أمرا عسيرا . وكان سكياباريللي أمينا على الاحتفاظ برسم الكلمات كما وجدها في "ف" ولم يحاول أن يقيم من ترابطها معنى ، أو حاول ولم يوفق . كما أنه لم يستفد في المتن من قراءات "ب" (نسخة بطرسبرغ) بحيث يقدم للقارىء نصا صحيحا ، بل اكتفى بإثبات قراءات " ب " في الحواشي (المقدمة ، ص ٢٤ — ٢٥).

ولقد ولد هذا عند محققنا ، إبان كان يدرس الأدب في صقلية الإسلامية ، الإحساس الدائم بحاجة الديوان إلى نشر جديد[٢٢] ، وهو ما أعاده في مقدمته على الديوان وسلفت الإشارة إليه ، لبعد العهد بالنشرتين السابقتين وحاجة الديوان إلى التصحيح ووجود قصائد في "ذخيرة " ابن بسام تنفرد بخصائص مهمة أهمها :

(١) بعضها أوفى رواية من قصائد الديوان .

(٢) فيها ما لم يرد في نسختي الديوان الخطيتين .

(٣) اختلاف رواياها عن بعض روايات الديوان في أكثر ألفاظ البيت الواحد .

(٤) مطالع بعضها هي مطالع لقصائد أخرى مختلفة في الديوان .

بالإضافة إلى أنه عثر على أشعار لم يطلع عليها سكياباريللي .

إن هذه كلها لمسوغات علمية كافية لإعادة نشر الديوان الذي يقول فيه محققه الجديد بأمانة العالم وتواضعه " وبذلت في هذا العمل من الجهد ما لا آمن باستكثاره حينما أجده كثيرا . ولست أنكر أن التوفيق لم يحالفني دائما في التصويب . وبقيت بعض العبارات

والألفاظ لغزاً مبهماً أمام عيني لا أستطيع حلّه " (المقدمة ، ص ٢٢ – ٢٦) .

أما ديوان لبيد ، فنشر يوسف ضياء الدين الخالدي، بعد أن عثر على نسخة خطية بشرح الطوسي في جزءين ، عشرين قصيدة منه باسم الجزء الثاني ، ذلك لأنه لم يتمكن من قراءة الجزء الأول الذي يضمّ المعلقة مشروحةً بشرح الطوسي . وطبع عمله عام ١٨٨٠م ، ووعد بأن يجمع شعر لبيد من المصادر وينشره هو والمعلقة مشفوعاً بترجمة لصاحبه . غير أن المنيّة اخترمته قبل أن ينجز وعده .

وتولى الدكتور " أنطون هوبر " المهمة، ونشر قطعة من شعر لبيد عام ١٨٨٧م أكمل بها نشرة الخالدي. ولما كانت هذه المجموعة ناقصة بضع قصائد ، نهض كارل بروكلمان فأضافها إليها ، واستوفى أبياتاً متفرقة أُخرى ، صحّت نسبتها إلى لبيد أم لم تصح ، دون أن يعرض للمعلقة .

وظلّ إحسان عباس ، مع هذا ، مقتنعاً بأن شعر لبيد يستحق عناية جديدة تجعله قريباً من أيدي القرّاء ، فأخذ نفسه بنشره محافظاً على شرح الطوسي كما هو ، لكنّه غيّر ترتيب القصائد وقسّم الديوان أقساماً ستة :

(١) ما شرحه الطوسيّ نفسه إلاّ مراثي " أربد " .

(٢) مراثي " أربد " مما شرحه الطوسي وما لم يشرحه .

(٣) سائر القصائد التي لم يشرحها الطوسي .

(٤) الأراجيز .

(٥) الأبيات المتفرقة .

(٦) الأشعار المنسوبة .

كان هذا عام ١٩٥٨ حين فرغ من الديوان ، بيد أنه تسنّى له ، بعد ما يزيد على سنتين والكتاب ماثل للطبع ، أن يحصل على نسخة جديدة من الديوان كانت في دار الكتب في مدينة " جورروم " التركية ، فاعتمدها في القراءة والتحقيق لدقتها وحسن ضبطها وقدمها النسبي ، ولأن الاختلافات التي تنفرد بها تطابق رواية ابن الأعرابي في أكثر الأحوال مما أضفى عليها قيمة جديدة وجعلها " رواية معتمدة لديوان لبيد" أكثر من نسخة دار الكتب المصرية (رقم ٦ ش) التي أهملها إحسان عبّاس لحداثة خطّها وعدم معرفته الأصل الذي أخذت عنه . يضاف إلى هذا ما جدّ لديه ، بين الإنتهاء من التحقيق وبدء الطبع ، من ملاحظات وتخريجات وتعليقات كثيرة أدرج بعضها في ملحق وترك الآخر لأن "التدخل الكثير في سياق كتابٍ قد صُفّت حروفه يولّد مشقة بالغة واضطراباً كثيراً "[٢٣] .

وأما ديوان كثيّر أو مجموع شعره ، فقد نهض "هنري بيريس " فجمع ما وجده منه وشرحه وأخرجه في جزءين صدرا عن *مطبعة "جول كربونل"* بالجزائر عام ١٩٢٨ و١٩٣٠ . وكان عمله ، كما يقول إحسان عبّاس " في حدود ما تيسّر له حينئذٍ من مصادر أمراً جديراً بالثناء والتقدير ، إذ ظلّ هذا العمل حتى اليوم (١٩٧٠) مرجعاً في شعر كثيّر"[٢٤] .

وتضافرت لدى المحقق الجديد أسباب حملته على تكفّل عبء شعر كثيّر وإخراجه من جديد ، وهي تكاد تجتمع في هذين البُعْدين :

الأول ، مساوىء نشرة " بريس " كما يسجلها إحسان عباس "... الجامع الأول للديوان لم يراعِ ترتيب الأبيات حسب طبيعة القصيدة العربية . وأدخل ، أحياناً ، في شعر كثيّر ما ليس منه ، أو مزج قصيدتين لتشابههما في الوزن والقافية ، أو أخطأه ، التوفيق في الشرح" (المقدمة ، ص ٦).

والآخر ، ظهور مصادر مخطوطة ومطبوعة كثيرة بعد هذه المدة (٤٠ عاماً)، من أهمها مخطوط " منتهى الطلب في معرفة أشعار العرب "[٢٥] لابن ميمون الذي يحوي ثماني عشرة قصيدة لكثيّر ، وإن أخلّت النسخة التي اعتمدها المحقق بقصيدتين منها (المقدمة ، ص ٦).

– ٤ –

الأشعار المجموعة جمعاً (شعر الرصافي البلنسي ، وشعر القتّال الكلابي ، وشعر الخوارج ، وشعر كثيّر) صدرت كلها – ما خلا شعر الخوارج في الطبعات الثلاث الأولى – تحمل عنوان " ديوان كذا.." على غير ما هو متّبع في جمع الشعر . أكان جامعها ينظر إلى المعنى اللغوي للفظةِ " ديوان " الفارسيّة الدخيلة ، وهو " مجتمع الصحف "، أو كان يقيس على المعنى الإصطلاحي " الدفتر الذي يكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء "[٢٦] وما أشبه هذا ؟ ربما ، لاسيما أنه أصدر " شعر الخوارج " في الطبعة الرابعة بعنوان " ديوان شعر الخوارج "[٢٧] . وما هذا التساؤل إلاّ لأنه تظل في جمع الشعر عامة كما يرى محققنا نفسه "قصائد مفقودة أو لا يعثر إلاّ على نُتفٍ منها "[٢٨] ، ولأنه قد تفوت جامع الشعر " رغم الاستقصاء الكثير أبيات ومقطّعات وقصائد لم يوفق إلى الإطلاع عليها في المظان التي

اعتمدها "[٢٩]. وعلى الرغم من هذا يظل العنوان " شعر الخوارج " خاصة مسوغا ، لأن صاحبه يجمع فيه " شعر أفراد متعددين ينتمون إلى عقيدة معينة . وهذا الإنتماء مرهون في بدايته بزمن محدد ، فإن الخروج إنما تم بعد التحكيم"[٣٠] أي أن " شعر الخوارج " الحالي لا يضم إلا الشعر الذي عثر عليه جامعه لشعراء هذه "الفرقة " وهم منضوون تحت لوائها ، ولا تدخل فيه أشعار من كانت له أشعار منهم قبل ذلك"[٣١].

لكن ، لماذا تصدى إحسان عباس لجمع شعر هؤلاء الثلاثة الشعراء وشعر فرقة الخوارج ، وهو صاحب مقولة إن الإحاطة التامة بشعر أي شاعر قد تتعذر ، والقائل عن شعر كثير إن " قسما من شعر كثير لايزال ضائعا ، وإن أكثر قصائده لم يكتمل بالجمع"؟[٣٢]

إن تفسير هذه المسألة يندرج في عناية هذا العالم بالموروث عامة والسعي إلى استكمال جوانبه ، وتيسير السبل إلى دراسته . فاهتمامه بجمع شعر الرصافي البلنسي ينخرط في منظومة اهتمامه العام بتراث الأندلس ، وسعيه إلى دراسته دراسة منظمة . يقول " إن ما ظهر للنور من أصول الدواوين الأندلسية – حتى عام ١٩٦٠ – لا يتجاوز أصابع اليدين عددا ، ولذلك فإن الإقدام على لم شتات شعر هذا الشاعر أو ذاك خير ما يعين على الدراسة المنظمة للشعر الأندلسي ، وهي غاية حرية بأن نوفر لها الجهود " (مقدمة الديوان ، ص ٢٧) .

واهتمامه بشعر الخوارج يمكن تفسيره بعاملين : عام وخاص .

العام مبعثه العناية بأدبهم ، وهو ما أعلنه جامعه في مقدمة الطبعة الأولى "منذ أن كتبت الدكتورة سهير القلماوي رسالتها في " أدب الخوارج " وتصدّى الأستاذ أحمد الشايب للحديث عن أدبهم في كتابه "الشعر السياسي في العصر الأموي "، لم يُكتب فيها – من الزاوية الأدبية – شيء آخر ذو بال ، ولم يَلْقَ شعرهم وأدبهم عناية مجدّدة . وربما كان ذلك عائداً إلى أن الأمثلة التي تُستمد منها الأحكام النقدية ظلّت محدودة في كميّتها ، أو مبعثرة في مظانها . ولذلك رأيت أن أُيسِّر للدارسين سبل الإطلاع على الشعر الخارجي بجمع ما عثرت عليه من ذلك الشعر في المصادر المخطوطة والمطبوعة، ونظمه في سلْكٍ واحد لعلّ ذلك يُثير إلى نظرة جديدة ، أو يحفز إلى دراسة مستكملة "[٣٣].

والخاص ، أنّ اهتمامه ربما كان تعويضاً عن رسالته للدكتوراه "حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي" التي لم ينشرها إلى الآن والتي يقول عنها " وقد تبين لي بعد التورط في الموضوع والمضي في إنجازه ومناقشته أنه لا يصلح أن يكون محوراً لبحث علمي ، إذ بينما كنت أهدف منه في الغاية الأخيرة أن أُنصف الدولة الأموية التي ظلمتها الروايات المغرضة كثيراً وجدتُني أُبرز دور الخوارج وهم أشدّ الثائرين نقمة على تلك الدولة . وأغراني هذا التوجه بجمع (ديوان) لشعر الخوارج وكتابة مقدمة له . ومن أجل ذلك طويت الرسالة ولم أنشرها"[٣٤].

— ٥ —

من أظهر سمات إحسان عبّاس العلمية في الموروث دراسة

وتحقيقاً فضيلة إدمانه الرجوع إلى المخطوطات ، لأن " الدراسة الأدبية تعتمد في تطورها على تجدد الكشوف في دنيا المخطوطات"(٣٥) . وقد اعتاد هذا الإدمان منذ بداية تكوينه الجامعي المنهجي المنظم أيام كان يُعدّ بحثه للماجستير (١٩٤٩ - ١٩٥١)، إذ رجع " إلى عدد كبير من المخطوطات المحفوظ معظمها في دار الكتب المصرية"(٣٦)، وكانت تلك عملية شاقة لا تخلو من العسر . على أن هذا العسر وتلك المشقة سرعان ما ولّدا لديه أُلفةً لطيفة للمخطوطات العربية ، وتغلّب عليها شعور عميق بلذة الاكتشاف ومتعة الكشف ونشوة الوجدان، وبلت من "المداومين " في دار الكتب ، يدخلها بدخول موظفيها ويخرج منها بخروجهم . وفي دار الكتب تعرّف إلى أمهات الكتب العربية التي كانت ماتزال مخطوطة (وبعضها مايزال كذلك حتى اليوم)، وعن طريقها حصّل جانباً كبيراً من ثقافته الواسعة في التراث العربي الإسلامي بعدُ ، إذ أصبح العمل في رسالة الماجستير مدخلاً وحسبُ إلى عالم المخطوطات الفسيح"(٣٧) . وكان من شغفه بالمخطوطات أن يكون الإطلاع عليها رأس اهتماماته في زياراته العلمية، كالذي كان من اطلاعه ، مثلاً ، على مخطوطات جامعة " برنستون "(٣٨) الأمريكية التي عمل أستاذاً زائراً فيها بين عامي ١٩٧٥و ١٩٧٧ .

أما العلماء بالمخطوطات والعارفون بها ممن ارتبطت أسبابه بأسبابهم فكثر ، من مثل : محمود محمد شاكر ، ومحمد يوسف نجم ، وأحمد راتب النفّاخ ، ورشاد عبدالمطلب ، وفؤاد سيد ، وصلاح الدين المنجد ، ومحمد بن شريفة ، وعبدالعزيز الأهواني ، ومحمد بن تاويت الطنجي ، وحمد الجاسر ، والمستشرق جبرايلي ، و" ردولف ماخ " الأستاذ بجامعة برنستون . ناهيك عن أستاذيه أحمد أمين

وشوقي ضيف اللذين أشركاه في تحقيق قسم مصر من " الخريدة " ثاني عمل علمي محقق يظهر اسمه عليه بعد " رسالة التعزية " للمعرّي . ولا يكاد عمل من أعماله المحققة يخلو من شكرٍ لواحدٍ أو غير واحد منهم ومن غيرهم .

فشوقي ضيف أستاذه الذي أشرف عليه في رسالته للماجستير نشأت بينه وبين تلميذه " صداقة وأخوة متينة الأواصر "[٣٩] ، وفؤاد سيد يسّر له " الإطلاع على كل ما يمكن أن يتصل بصقلية من المخطوطات ، " فقيض لي أن أجمع مادة لم تتيسر لأحد من قبلي ، أعني في الدراسات الأدبية "[٤٠] . أما أحمد أمين ، فكان يقرأ إحسان عباس له ما يعيّنه هو من فصول أو صفحات ، وهو الذي كتب له ما أملاه عليه من سيرته الذاتية "حياتي" وغيرها من الكتب والمقالات ، ثم كتب عن السيرة بعد صدورها مقاله " كتاب " حياتي " لأحمد أمين "[٤١] ، وكتب مقالاً آخر "أحمد أمين : طريقته في الكتابة والتأليف "[٤٢] .

وصلاح الدين المنجد[٤٣] آثره – حين كان مديراً لمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة – على نفسه بالأوراق التي صوّرها من شعر الرصافي البلنسي من نسخة مخطوطة لسفينة ابن مباركشاه المصري (٨٠٦ – ٨٦٢هـ) لمّا عرف اهتمامه بتراث الأندلس ، فكانت أصلاً من الأصول التي اعتمدها في إخراج شعر الشاعر .

وأما محمود شاكر ، الذي عرّفه عليه في زورته للقاهرة من الخرطوم صيف عام ١٩٥٤ صديقه محمد يوسف نجم ، فيقول عنه[٤٤] "وكان لقائي به فاتحة عهد جديد في حياتي العلمية . كنت

أقرأ له شعراً ونثراً في *مجلة الرسالة* ، ولكنّ اقترابي منه فتح لي عالماً جديداً من المعرفة. أصبحت أجد لديه إجابات متقنةً عن أسئلة كثيرة تدور في رأسي ، ووجدت في مكتبته الغنية ما أحتاج إليه من مصادر...

وكان الصديقان ناصر الدين الأسد ومحمد يوسف نجم وأنا نقضي الساعات الطويلة في مكتبته العامرة ، أو نشارك في الحوار الدائر بين زواره ، أو نستمع إلى آرائه وتوجيهاته، والميزة الكبرى فيه أنه ذو رأي عميق واطلاع واسع، وليس هناك من هو أقدر منه على فضح التفسيرات التي تزيّف التاريخ والحقائق . إنه يستمد رأيه الواضح ويبلوره من تأمله الذاتي وعودته إلى الأصول ، دون النظر إلى رأي سائد يردده الآخرون ...

لقد تعلمت من محمود، وغرفت من علمه الغزير أضعاف ما قرأته وما سمعته قبل لقائه ... ".

وأضاف إحسان عباس ، بعد كل هذه الخبرة والمعرفة في مرحلتي القاهرة والسودان وما بينهما وبعد الأعمال المحققة التي صدرت له فيها ، بُعْداً آخر في مطالع المرحلة البيروتية بحضوره محاضرات المستشرق الألماني المعروف " هلموت ريتر " عن تحقيق النصوص ، التي دعته الجامعة الأمريكية ببيروت لإلقائها على طلبة قسم اللغة العربية فيها . يقول[٤٥] " كان مشغولاً بتحقيق كتاب في التصوف فيه الكثير من الصعوبات – لجهل الناسخ – فقرأت الأصل وهو يسمع ، ويصحح حسب قراءتي النص المنسوخ بين يديه، ويبدي استغرابه حين أحلّ ما يعدّه من المعميات ".

لقد كان حريّاً به ، إذاً ، أن يضع " خبرته في المخطوطات

العربية وإحساسه بالمسؤولية تُجاه الدراسات العربية والإسلامية ، منذ تخرجه ، في خدمة التراث العربي والإسـلامي "[٤٦] بتحقيقه علـى مدى ما يقرب من نصف قرن أكثر من خمسين كتاباً بعضها مجلدات ، وحوالي خُمْسها في الشعر ، وما يقارب النصف في الأندلس وأدبها .

إن حقل التحقيق هو الحقل الذي صـرف فيه الجزء الأكـبر من وقته ، خاصة في المرحلة البيروتية ، ودرّب عليه عدداً من تلامذته ومريديه. وليس بكثير أن يقال فيه "إنه بأعماله تلـك قـد رسـم نموذجاً لكثير من المحققين بعده ، بمحاولته إقامة النص إقامة سـليمة ، وتخريجه حيث يحتاج تخريجاً دون إثقال ، وإلحاقه بالفهارس المفصَّلة التي يتوخى فيها الصواب والتي يشكّل الوصول إلى الكمال فيها – خاصة في الكتب المتعددة الأجزاء – إعجـازاً غـير ممكـن لفـرد ، بـل لأفراد"[٤٧].

– ٦ –

لم تقتصر جهود إحسان عبّاس في خدمة الموروث بالاشـتغال فيه تأليفاً وتحقيقاً حتى عام ١٩٧٠ عـام صدور " ديوان الصنوبري" وبعده بسنوات ، إنما نجده ، بدءاً من عام ١٩٦١ بدايـة المرحلـة البيروتية ، ينعطف إلى جانب وثيق الصلة بـالتحقيق ، هـو كتابـة مقالات عن عدد من أعمال غيره من المحققين في النثر والشعر مراجعة ونقداً ، وهي بحسب تواريخ نشرها .

(١) ديوان القاضي الفاضل[٤٨] (الجزء الأول). تحقيق د. أحمد أحمـد بدوي ومراجعة إبراهيم الأبياري (ط : ١٩٦١) .

(٢) برنامج شيوخ الرّعيني[٤٩]. تحقيق إبراهيم شبوح. وزارة الثقافـة والإرشاد القومي – دمشق ١٩٦٢ .

(٣) ديوان ابن مقبل[٥٠]. تحقيق د. عـــزة حســـن . وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي – دمشق ١٩٦٢ .

(٤) الجزء العاشـــر من مسند أمير المؤمنين عمر بن الخطاب[٥١]، لأبي يوســـف يعقوب بن شـــيبة . تحقيق د. سامي حداد . بـــيروت (ط ٢: ١٩٦٩) .

(٥) كتاب القصـــاص والمذكرين[٥٢]، لابن الجـــوزي . تحقيـــق د. مارتن سوارتز . دار المشرق – بيروت ١٩٧١ .

(٦) ديوان كشاجم[٥٣]: تقييم وإضافة [تحقيق خيرية محمد محفـــوظ . وزارة الإعلام – بغداد ١٩٧٠] .

دراسة هذه المقالات وإنعام النظر فيها يشي بـــأن صاحبـــها وظّف خبراته النظرية والعملية في " صناعـــة التحقيـــق " ومعرفتـــه بالموروث بتركيزه فيها جميعاً على الأمور الآتية :

١ – عرض الأثر ووصفه ، باختصار شديد ، وتبيين ما لمحققه مـــن جهدٍ وإتقان وما عليه مـــن مـــآخذ ، ورفـــده بالتصويبـــات والإضافات إن وجدت .

٢ – التنبيه على ما قد يقع من خلط أو دسّ متعمّد ، كالذي أحدثـــه الســـريّ الرّفاء في ديوان كشاجم بدسّه أشـــعاراً للخـــالديّيْن تشنيعاً عليهما واتهاماً لهما بالسرقة ، لما كان بينه وبينهما مـــن عداوة. وهو ما نبّه عليه إحســـان عباس اعتماداً على الثعالبي في " يتيمة الدهر "، ومحترزاً في الوقت ذاته مـــن أن الثعـــالبي " ليس ممن يؤخذ قوله على علاّته " مستدلاً بمثال بارز من صنيـــع الرجل. ولامحيص – في هذه الحال – من إفراز الشعر المتنـــازع

فيه أي المنسوب إلى الشاعر الأصيل وإلى غيره علـى حـدة في ملحق بالديوان أو المجموع.

٣ – التحقق من قراءة النصوص ، والفهم الدقيق لها ، والوقوف عند ما لم يحالف المحقق التوفيق في قراءته واقتراح البدائل ما أمكن .

٤ – الكلام على مصادر التخريج (في الشعر) مطبوعـة ومخطوطـة ومدى ملاحقة المحقق لها ورصدها في استيفاء شعر الشاعر مـن غير الذي في نسخ الدواوين الخطية وتخريجه .

٥ – ترتيب الشعر في الدواوين والمجاميع .

٦ – التركيز على لزوب " المقدمات الموضِّحة ".

٧ – حواشي التحقيق وكيف تكون .

٨ – شرح الألفاظ والشعر ، والتعريف بالأعلام والأماكن .

٩ – مكمّلات التحقيق الحديثة بكل ضروبها .

١٠ – الأخطاء بأنواعها .

لقد استقيت هذه الأمور من عرض إحسان عبـاس للآثـار المذكورة ونزراته فيها وملاحظه عليها ونقده لها ، وهي – ولاريب – جزء مهم من خبرته ونهجه في التحقيق ، لتكون واحدة مـن أهـم الكوى التي أنظر من خلالها في أعماله هو في تحقيق الشعر، فضلاً عـن كوىً من داخل الأعمال نفسها ، وعن أهم ما تعورف عليه من معايير هذه الصناعة وقواعدها ومكملاتها الحديثة .

– ٧ –

إحسان عباس سادن عظيم من سدنة الموروث ، وحامٍ كبـير

من حماته الغير بما أسداه إليه من خدمات . وهو في التحقيق ، كما في غيره ، واحد من الرهط القليل أولي العزم الذين نافحوا عنه فعلا لا قولا وجعجعة وادعاء وهرفا من غير معرفة .

إن ما حققه منه يسلك نفسه بنفسه في " الطبعات العلمية المعتمدة "(٥٤) . لقد بذل فيه كله جهودا مضنية منتظمة دونما نصب أو ملل ، وتكفل أعباء وأخرج أعمالا " يتطلب كل منها فريقا من العاملين"(٥٥) . فما الذي فعله في ما حقق من شعر ؟ سؤال كبير ، والإجابة عنه أكبر ، والله المستعان .

تتوافر في هذا العالم الشروط العلمية والأخلاقية الواجب توافرها في المحقق . فهو ذو معرفة عميقة بالموروث الشعري ، وعلى دراية كبيرة بالأدب العربي القديم ، وذو اطلاع واسع على الفهرسة العربية وفهارس الكتب والمخطوطات ، وخبير بقواعد المخطوطات ومعاييرها وأصول نشرها .

إن منهجه في التحقيق ينهض على أعمدة علمية أرساها في تحقيقاته كافة ، ونبه على غيابها - أو غياب بعضها - في الأعمال المحققة التي راجعها ونقدها .

ولقد كان الاطمئنان إلى النسخ الخطية في الدواوين الكاملة والركون إليها وكده الأول من حيث القدم والاكتمال والخط والدقة وترتيب الأشعار ، ويتلوه القراءة الدقيقة التي ما أكثر ما كلفته من مشقة ونصب ، لكن التوفيق كان حليفه باستثناء حالات قرائية عسيرة . بعضها استعان ببعض أصدقائه على فك معمياته كاستعانته بالدكتور محمد بن شريفة في قراءة نسخة " جيش التوشيح "

المخطوطة التي أفـاد منها في شعر الأعمى التطيلي (ص غ) ، وبعضها " ظلت لغزا مبهما أمام عيني لا أستطيع حله " كما في ديـوان ابـن حمديس (ص ٢٥). ومنها ما شك في صحة إثباته أو كان مطموسـا ، فاجتهد في تصحيح المشكوك فيه وفي قراءة المطمـوس كمـا في " ديوان الصنوبـري" (ص ١٦)، وإن لم تكن طريقتـه واحـدة في التصحيح[٥٦] . فتارة يبقي على غير الصحيح في المتن كما هو ويذكـر ما قد يكون صحيحا في الهامش ، كما في البيت (٣٤) من القصيـدة (٣٧) من ديوان الرصافي البلنسي (ص ٩٢) :

وربمـا مسحته من ذوائبهـا بكل فضل على فوديه (مجـرور)

ففي الهامش : " أعمال الأعلام : مجدور . صوابه (محدور)".

وطورا يثبت ما يراه صحيحا في المـتن ويذكـر الأصـل في الهامش، كما في البيت (٣٠) من القصيدة (٦٨) في ديوان البلنسـي كذلك (ص ١٢٤) :

صحبتك خالدة الحياة ، وكل مـا (يحتـاز بابـك) جنة ونعيـم

وفي الهامش : " في المغرب : تجتاز بابك (بالجيم). والمعـنى – معنى " يحتاز " (بالحاء) : كل ما يضمه بابك ويقف دونه ".

ومن أعمدة المنهج اهتمامه بالشرح شرح الألفـاظ وشـرح الأبيات، وبالتخريج واختلاف الروايات . ولكل واحد منهما أهميـة خاصة عنده . يقول عنهما في مراجعته لديـوان ابـن مقبـل[٥٧] : "فالتخريج واختـلاف الرواية لا يعني إلا العلمـاء ، ومـن الحـق إفراده في حاشية خاصة أو في ملحق . وأما الشرح فإنه هام لدى جميع الناس من علماء وقراء عاديين ، ولذلك فإنه يستحق أن يفرد وحـده

في الحاشية المرفقة في المتن ". بيد أنه يستدرك ، فيقول " وعلى أي حال ، فإن المحقق يأخذ النهج الذي يراه مناسبا ". وكرر هذا الاستدراك في مقدمة الطبعة الرابعة من "ديوان شعر الخوارج " بقوله " فكل امرىء يختار المنهج الذي يرتأيه ملائما في التحقيق . وقد اخترت في الطبعة الأولى منهجا لم أتبعه في الطبعة الثانية ، وكلا المنهجين صحيح لا غبار عليه . والعدول عن واحد إلى آخر قد يخضع لضرورات الطباعة ، أو لغير ذلك من العوامل " (ص ١٢). وقد عني، وفقا لهذا ، في الطبعة الثانية بشروح إضافية كان يعتقد أن القارىء في غنى عنها في الطبعة الأولى .

وفي ديوان لبيد تناول بالشرح القصائد التي لم يجد للطوسي شرحا عليها برجوعه إلى ما قاله الأئمة أو ما نقل عن شروح قديمة. فقد نقل عن ابن قتيبة في " المعاني الكبير "، وعن البغدادي صاحب "الخزانة "، ومزج في شرح المعلقة بين شرحي التبريزي والمرزوقي تمشيا مع رأيه في ألا يتولى الشرح بنفسه إلا حين يفقد العون من المصادر (ص ٤٠). واتبع النهج نفسه في ديوان كثير "وحرصت في الشرح على ألا أستقل بتفسير بيت وجدته مشروحا في المصادر ، فذلك في نظري أدعى لثقة القارىء واطمئنانه " (المقدمة، ص ٦) .

أما في ديوان ابن حمديس ، فلم يتوافر على الشرح إلا قليلا ، لأن هدفه كان منصبا على أن يوجد من شعره نصا صحيحا (ص ٢٥) .

وأما شروحه في سائر الأعمال ، فوافية كافية ، وكذا في التعريف بالأعلام والبلدان والأماكن وما إليها . غير أن ثمة شيئا من

التساهل والتسهل في شرح المقصود بكلمتين من الكلمات المعربة عن الفارسية ، مرجعه الاعتماد على كتب " المعربات " القديمة والحديثة :

الأولى ، لفظة " موازيب " في بيت ابن حمديس (ص ١٥٧) :

ذي " موازيب " حديد فـهقت بصبيب الدم من طعن الكبود

المشروحة في الهامش " جمع ميزاب ، وهو قناة يجري فيها الماء". وهذا عينه ما نقله " ادي شير " عن القدماء في حين ذكر هو أن الكلمة مركبة من " ميز " (بول) و" آب "[٥٨] (ماء)، وهو متناغم مع قول الجواليقي "[٥٩] وتفسيره (ماز آب) كأنه الذي يبول الماء . وقد استعمله أهل الحجاز ، وأهل المدينة . وأهل مكة يقولون : صلى تحت الميزاب . ولا يقال : مرزاب ". ومعنى اللفظة عند ابن منظور[٦٠] " المثعب : مصب ماء المطر "، وعند الفيروز آبادي[٦١] "الميزاب : بل الماء ". ويقولون في فارسية اليوم " ناودان ". ويبدو أن كلمة " مزراب " الشائعة في بعض اللهجات الشامية الحديثة هي مقلوب " مرزاب " القديمة .

واللفظة الأخرى ، " الخربز " في بيت الصنوبري (ص ١٥١):

يكني عن الخبز بالهبيد كما يكني عن اسم البطيخ " بالخربز "

ففي الهامش " الهبيد : منقوع الحنظل يجعل فيه دقيق ، وقد تعمل منه عصيدة . والخربز : قيل هو اسم البطيخ بالفارسية ". وهذا الأخير ذكره الجواليقي قديما[٦٢] ، وأدي شير[٦٣] حديثا، لكن لمحقق "المعرب " هامشا دقيقا (الهامش ٦) يقول فيه : الخربز : فسروه كلهم

بالبطيخ ، ولكن أهل الحجاز يطلقون عليه البطيخ الأصفر ". إن قول أهل الحجاز هو الأقرب للمعنى الفارسي ، لأن " خربوز " و" خربوزه " تعني في الفارسية " الشمام الأخضر " الذي لا يصير "طريا" كالشمام الأصفر، وهو فاكهة صيفية لذيذة حلوة تستوردها دول الخليج كثيرا. واللفظة من الألفاظ المعربة القديمة ، ففي الحديث عن أنس ، قال : " رأيت النبي ، صلى الله عليه وسلم ، يجمع بين الخربز والرطب ".

أما ملاحقة الشعر في المصادر المخطوطة والمطبوعة وما يستتبعه من تخريج واختلاف في الروايات ، فإن الأعمال المحققة - لاسيما ما لوحق في أثناء الطبع وطبع غير مرة - تحدث فيها عن نفسها، وتكشف عن متابعة المحقق وجلده ودقته وإتقانه والتفاته إلى كل ما يمت إليها بصلة كما يتجلى في كثرة الملاحق والاستدراكات والتنبيهات والتصويبات في الطبعة الواحدة وفي الطبعات اللاحقة . ففي ديوان لبيد نجد تذييلا على المقدمة نفسها، بعد دفع الديوان للطبع ، من أجل أن يذكر المحقق ، كما سلف ، أنه عثر على نسخة خطية أخرى من ديوان الشاعر أفادته كثيرا ، وأن يذكر أنه استقى ملاحظات وتخريجات وتعليقات جديدة كثيرة من المصادر التي جدت في المدة التي بين الفراغ من التحقيق والبدء بالطباعة . وقد أدرج بعضها في ملحق .

وفي ديوان الصنوبري ملحق بالأشعار ، التي عثر عليها بعد الانتهاء من طبع الديوان في مخطوط - آنذاك - كتاب "الأنوار ومحاسن الأشعار" للشمشاطي(٦٤)، فضلا عن "استدراكات" في التخريج .

وألحق بديوان كثير مستدركين للشعر وللتخريج ، وألحق بديوان الأعمى التطيلي عددا من الاستدراكات والتعليقات .

ويحسن بي أن أتوقف ، هنا ، عند مواضع هذه المسائل في الدواوين المحققة . فالملاحظ أنها لم تفرد فيها كلها في المواطن التي آثرها المحقق نفسه في نقده لصنيع محقق ديوان ابن مقبل ، إنما جمع بين ما آثره وما استثناه بتركه حرية الاختيار للمحقق في النهج الذي يراه مناسبا على النحو الآتي :

(١) جمع في ديوان ابن حمديس بين الشرح واختلاف الروايات في الحواشي الموفقة بالمتن . أما التخريجات فجعلها بعد رقم النص مباشرة (أي قبل النص) وليس في ملاحق أو هوامش خاصة ، وكذا في ديوان الخوارج التي وردت فيه التخريجات بعد النص مباشرة . وعلل هذا الصنيع ، الذي يختلف عما هو عليه في الطبعة الأولى ، بقوله "ووضعت تخريج القصائد واختلاف الروايات والتعريف بالأعلام في الحواشي ، ولم أفرد لها مكانا خاصا بعد القصائد كما فعلت في الطبعة الأولى " (ص ١٥ من الطبعة الرابعة) .

(٢) أفرد في ديوان الرصافي البلنسي الشرح بهوامش غير هوامش اختلاف الروايات في أسفل المتن ، وجعل التخريجات بعد النصوص مباشرة[٦٥] .

(٣) جعل الشروح ، في دواوين لبيد والأعمى التطيلي والقتال الكلابي، في هوامش غير هوامش اختلاف الروايات . وجعل التخريجات في آخر الدواوين .

(٤) خص ، في ديوان كثير ، الشرح بحواش واختلاف الروايات بحواش أخرى مرفقة بالمتن ، ووضع التخريجات بعد النصوص .

(٥) مزج ، في ديوان الصنوبري وكتاب التشبيهات ، بين الشرح والتخريج واختلاف الروايات في هوامش واحدة مرفقة بالمتن .

وأما ترتيب الشعر ، لاسيما في الدواوين المجموعة، فيتفاوت من مجموع لآخر وفقا لمقتضيات خاصة . فشعر الخوارج عدل فيه ، ابتداء من الطبعة الثانية ، إلى " الترتيب الزمني " العام[٦٦]، وقسمه فئات جديدة طبقا للأساس عينه ، من مثل : الخوارج أيام علي ، والخوارج أيام معاوية ويزيد ، وهكذا ... والسبب أن " أكثر شعر الخوارج الذي أثبتته المصادر المختلفة متصل بأحداث التاريخ بين معركة النهروان ومعركة قديد . فوضعه في هذه الصورة يسهل على القارىء فهمه في النطاق التاريخي ، ويمكنه من أن يلمح تدرجه مع الزمن " (ص ١٥). وليس بعيدا أن تكون هذه الفكرة هي التي انبجس عنها قوله ، وهذا ربما كان يشير إلى سياق تاريخي هام " في مقاله عن " ديوان كشاجم"[٦٧] . الذي رتب الشعر في أصله المخطوط على غير سياق الحروف الهجائية .

وآثر أن يستهل شعر كثير بالقصائد الست عشرة التي وجدها في " منتهى الطلب "، لطولها ولورودها في نسخة خطية ، ثم أبقى النصوص الأخرى دون أي ترتيب ما خلا " الأبيات المفردة " (ص ٥٠١ - ٥١٠) التي رتبها هجائيا كما هو الحال في ديوان القتال وإن حوى أربعة نصوص طويلة[٦٨] مقايسة بنصوصه الأخرى، وفي ديوان الرصافي البلنسي و" تكملة ديوان الصنوبري"

التي جمعها من المصادر وضمها إلى ما وصل من الديوان الذي يبدأ بحرف الراء. والترتيب الهجائي هو " الأسلم " دائما في مذهب إحسان عباس إذا لم تكن ثمة ضرورة علمية لغيره[٦٩].

أما الدواوين المحققة عن نسخ خطية كاملة ، فظل ترتيبها على ما هو ، وذا أمر مفروغ منه ، ولا سبيل إلى التصرف فيه .

– ٨ –

يرى إحسان عباس أن الكتب التي تستحق صفة " التحقيق" قليلة[٧٠] ، ويفرق بدقة علمية بين مصطلحات " طبع " و" نشر " و"تحقيق" بقوله[٧١] " فالأولى تشير إلى مجرد ظهور كتاب ما، والثانية إلى أنه ليس محققا ، والثالثة تؤكد أمر التحقيق . وإن كان من الصعب أن ندل على مدى التفاوت بين محقق وآخر".

إنه يقدم ، بهذا ، برهانا علميا ساطعا على المعنى المصطلحي للتحقيق وعلى التفاوت المتميز بآيات علمية دقيقة جلية، جراء التأني ودقة القراءة والفهم الثاقب والإحاطة بسياقات النصوص وأجوائها .

ففي ديوان القتال، انتبه إلى أن السياق قبل البيت الثامن في القصيدة (٤٧) يشي بأن ثمة أبياتا محذوفة منها . وفصل القصيدتين (٢١) و(٢٢)، على الرغم من أنهما على روي واحد (الراء) ومن بحر واحد (البسيط) وأنهما متقاربتان في الموضوع، وذلك لاختلاف مناسبة كل منهما ، في حين أن الشيخ المرصفي كان قد جعلهما قصيدة واحدة لأنه ربما اعتمد على اختلاط بعض أبياتهما في كتاب "شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف" لأبي أحمد العسكري[٧٢].

وليس هذا بغريب في الأشعار المجموعة ، بل هو من عيوب الجمع في رأي إحسان عباس الذي يقول[٧٣] "فبعض القصائد لا تلتئم أجزاؤها بل تظل أبياتا متناثرة ، وبعض القصائد المتشابهة في وزنها ورويها قد تتداخل ".

وهو مؤمن بأن " جامع الشعر ليس ناقدا ينفي ما يشك في صحته ويثبت ما يراه صحيحا ، وإنما هو أمين لما يجده في المصادر حتى وإن كانت تلك المصادر على خطأ "، لكنه يعترف " لئلا يكون سببا في تضليل من يدرسون شعر الخوارج أنه اعتمد في جمعه على مصادر تحوي أشعارا منحولة لهم بنسب متفاوتة " فأنا قد اعتمدت على كتاب "مضاهاة كليلة ودمنة "[٧٤] مثلا على اعتقادي الذي يلحق باليقين بأن كل ما في هذا الكتاب من شعر فهو منحول ، لا لأن محققه لم يجد ذلك الشعر في المصادر وحسب، بل لركاكة ذلك الشعر نفسه وتولده بداعي التحدي الجدلي. وكتاب " صفين "[٧٥] يقع في الدرجة الثانية فيما يتضمنه من منحولات ، فإن الأشعار فيه ليست سوى تعبير عن المواقف القصصية . ولاريب أن فتوح ابن أعثم[٧٦] خير منهما ، ولكنه لا يسلم من الانتحال الذي تتطلبه مواقف الحرب والبطولة "[٧٧].

بيد أنه يؤمن في الوقت ذاته أن " خضوع الناقد لمشكلات الجمع لا يسمح له بإلغاء عقله جملة ". فالروايات أجمعت على أن الأبيات التي مطلعها :

أبت لي عفتي وأبى بلائي   وأخذي الحمد بالثمن الربيح

لابن الإطنابة ، وقرنتها بصفة مشهورة عن إزماع معاوية الفرار يوم

صفين ثم عدوله عن ذلك لما تذكرها . ويتساءل إحسان عباس في دهشة[٧٨] " فإذا أخطأ أحد الرواة سهوا ونسبها إلى قطري (ابن الفجاءة) ، فهل ندرجها في شعر قطري ونتحدى التاريخ ؟ إذن أين قطري من معاوية ومن صفين ؟ وأين هو ابن الإطنابة ، وهو شاعر فارس قديم لعله عاش قبل عهد حسان بن ثابت ؟ ".

وفي ديوان لبيد ، ذكر الطوسي شارحه أن الشاعر قال قصيدته الرائية :

إنما يحفظ التقى الأبرار ... وإلى الله يستقر القرار

حين ارتحلت بنو جعفر فنزلت بجوار بني الحارث بن كعب، إلا أن المحقق يرجح غير هذا ، ويرى أن " القصيدة قيلت بعد هجرة بني عامر في الفتوحات الإسلامية ، لأنه يبكي فيها عامرا عامة ، ويتحسس وطأة السن ، ويتعلل بالحكمة وروح التقوى ، ويتحدث عن وقفة بن عامر بالثغور " (مقدمة الديوان ، ص ١٩) .

ومما له علاقة بهذه المسألة ، صنيعه في الشعر المنسوب إلى الشعراء وإلى غيرهم ، فهو يفرد في الدواوين المجموعة ، خلافا لكثيرين من جماع الشعر ، الشعر المنسوب إلى الشاعر عن الثابت له في آخر الديوان . وينبه في الدواوين الأخرى على ما قد يكون منسوبا فيها لأصحابها .

ولم يفته في الدواوين التي أعاد تحقيقها أو جمعها أن يسجل أخطاء المحققين السابقين في الشعر المنسوب . ففي دواوين لبيد والقتال وكثير أقسام وملحقات خاصة بالشعر المنسوب إليهم وإلى غيرهم من الشعراء . وفي ديوان الرصافي البلنسي (ص ١٢٥

و١٣٥) وديوان الصنوبري (٣٢٩) تنبيهات على نسبة بعض قصائدهما إلى غيرهما . وأخذ على هنري بيريس ناشر شعر كثير الأول نسبته شعرا لكثير غير ثابت النسبة إليه في موضعين :

الأول ، سلكه الأبيات المعروفة المتنازع عليها كثيرا التي أولها:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

في القصيدة (١٤) التي تشبهها رويا ووزنا (الطويل)، وهي من قصائد " منتهى الطلب ".

والآخر ، القصيدة (٢٨) التي مطلعها :

بكى سائب لما رأى رمل عالج أتى دونه ، والهضب متتالع[٧٩]

حيث أورد فيها ثلاثة أبيات (٣ و٤ و٥) لذي الرمة ، هي :

- بها العين والآرام فوضى كأنها ذبال تذكى أو نجوم طوالع[٨٠]
- كأن يدي حربائها متشمسا يدا مذنب يستغفر الله خاضع
- فنلنا سقاطا من حديث كأنه جنى النحل ممزوجا بماء الوقائع[٨١]

فالأول من "عينية" مرفوعة، والثاني قافيته " مغيرة[٨٢] أصلها "تائب" فضلا عن رويه المرفوع "العين"[٨٣]، والأخير من "عينية " لذي الرمة مكسورة الروي (ص ٢٤٠).

- ٩ -

لقد خالط كلامي السالف على لب الموضوع : المحقق والتحقيق شذرات مما اصطلح عليه أهل التحقيق " المكملات الحديثة"

كالتذييلات والتعليقات والاستدراكات والزيادات في الأشعار والتخريج حيث اقتضى السياق ذلك . وبقي ثمة بعضها مما يستوفى الكلام بها ، وشأنها لا يكاد يفترق عن شأن سابقاتها . فهي ، وإن تكن لازبة يهش محققنا لها متقنة في أعمال غيره من المحققين ، تظل عنده اجتهادية نسبية لا تحكمها قواعد ومعايير محددة ، ولا تتسق في الأعمال كافة . وهي ، إذا ، تجيء متواءمة مع رأي صاحبها المكثف في التحقيق عامة "فإن المحقق يأخذ المنهج الذي يراه مناسبا " الذي راعيته في الحديث عن المكملات السابقات .

فلقد درج المحققون وصناع " المجاميع " الشعرية على أن يعينوا " بحور الأشعار ويقيدوها في رأس كل نص ، غير أن محققنا لم يأخذ بهذا بل أثبت بحور النصوص والقوافي في فهارس الشعر .

ودرج جمهور المحققين ، أيضا ، على وضع أرقام لأبيات النصوص بغية اختصار الحواشي وتيسيرها ، ولم يحرم محققنا بعض أعماله من هذا " المكمل " المفيد الذي أجراه في ستة وتركه في ثلاثة (ديوان ابن حمديس ، وديوان الصنوبري ، وكتاب التشبيهات) .

أما " الفهارس " بكل ضروبها ، فجاءت " متقنة " على النحو الذي ينشده هو ويطالب به غيره دائما[٨٤] ، لكنها لم تأت كلها على قري واحد لأسباب ربما استدعتها خصوصية كل ديوان .

فقد أعدت لديواني الصنوبري وكثير فهارس مستقلة للأشعار والأعلام والقبائل والأمم والأماكن بهذا الترتيب ، ومثلها لديوان لبيد بتغيير في الترتيب فقط . وكذا لديوان الأعمى التطيلي بترتيب مختلف ، كذلك ، وإضافة فهرس للموشحات . وفي ديوان شعر

الخوارج مثل هذه الفهارس بزيادة ودغم على هذا النحو : فهرس الشعراء ، وفهرس القوافي ، وفهرس الأراجيز ، وفهرس الأعلام والأماكن والطوائف (فهرس واحد) .

أما ديوان ابن حمديس ، فاقتصر فيه على فهرسين : فهرس الأعلام والأماكن والقبائل ، وفهرس القوافي . وضم إليهما ثلاثة ملاحق: واحد لبعض التخريجات ، وآخر لتصويبات أجريت ولم تذكر في الهوامش ، والأخير لعدد من التنبيهات والتصويبات .

وأما ديوان القتال ، فاكتفى فيه – لصغره – بفهرس واحد عام ليس الشعر فيه ، في حين اقتصر على فهرس للشعر فقط في ديوان الرصافي البلنسي في الطبعة الأولى وزيد عليه اثنان في الثانية : فهرس للموضوعات الشعرية ، وآخر للأعلام والأماكن والجماعات . واكتفى في كتاب التشبيهات بفهرسين : فهرس للقوافي ، وفهرس للشعراء انفرد المحقق فيه بالترجمة لشعراء الكتاب وذكر مصادر تراجمهم أو أكثرها .

و" أثبات " المصادر والمراجع ، كذلك ، ليست – ربما لاعتبارات علمية – على سمت واحد ، ويمكن تصنيفها عنده في ثلاثة أنماط :

الأول ، ما أثبت في آخر الكتاب، ورتب ترتيبا هجائيا وفقا للعنوان وقد فصل المخطوط فيه (ما وجد) عن المطبوع . وروعي في دواوين الرصافي البلنسي[٨٥] والقتال والأعمى التطيلي وكثير والصنوبري، وكتاب التشبيهات .

الثاني ، نسيج وحده في ديوان شعر الخوارج فقط ، إذ رتبت

مصادره في آخر الكتاب حسب ورودها فيه ترتيبا هجائيا وفقا لشهرة المصدر أو العلم الذي اشتهر به صاحبه .

والأخير ، ما جاءت مصادره بعد المقدمة مباشرة حسب عنواناتها دون أي ترتيب – ربما لأنها قليلة – واتبع في ديوان ابن حمديس فقط .

– ١٠ –

إحسان عباس من رهط المحققين القلائل الذين لم يكتفوا بما يطلق عليه أهل هذه الصناعة " خدمة علمية حقيقية في تحري الدقة والضبط والشرح والتخريج والتعريف بالأعلام والأماكن ، وفي التعليق والتذييل والتصويب ، إنما جاوزه إلى ما لا يؤودهم أن ينهضوا به من مقدمات ضافية وافية ، بل دراسات في الأعمال الشعرية التي حملوا أمانة تحقيقها وعن أصحابها ما أسعفتهم المصادر ووسعهم جهدهم في إمعان النظر في تلك الأعمال بعمق وتأن ، وهم الذين عركوها وسبروا أغوارها . من هنا تنبلج سهمة المحقق الفاعلة وشراكته الحقيقية لصاحب العمل المحقق التي لا تتسنى بمقدمات سريعة عنه وعن عمله ، وهو ما أنجزه إحسان عباس بجدارة وآمن به منهجا يتبدى نظريا في ثنائه على أصحاب " المقدمات الضافية " ممن عرض لأعمالهم المحققة ونقدها .

إن ما فعله في هذه البابة على أنه مقدمات أو تمهيدات لجل الأعمال الشعرية وبعض النثرية[٨٦] التي حققها يتجاوز بكثير ما تعورف عليه من مفهوم المقدمة والتمهيد إلى ما لا أتردد في أن أسلكه في ما أسميه " الدراسات المضغوطة " المترعة بالتنويرات

والإضاءات والمعالم والصوى عن الأشعار المحققة وأصحابها ، ولا إخال أن في مكنة أي دارس أن يضيف إليها إضافات جوهرية . وهنا يتوارى – في ما أقدر – الهدف الضمني المسكوت عنه لإحسان عباس من تعهده هذه الأعمال .

لقد مكن له هذا المنحى أن يضيء جوانب مهمة من حيوات الشعراء ويكشف عن السمات الكبر في أشعارهم من خلال ما أمدته به مصادر ذلك الوقت من أخبار وروايات ، ومن خلال الشعر نفسه وأجواء القصائد وسياقاتها[٨٧] التي اهتم بها وعني بتوضيحها ورد ببعضها أوهام بعض القدماء والأحكام العجلى لبعض المعاصرين.
وليس بعيدا أن كان للمنهج التاريخي بمعناه الأشمل ولنظرية "الإنعكاس" اللذين كانا رائجين كثيرا في نقد ذلك الوقت ودراساته الأدبية كما عند طه حسين وعباس العقاد وعند أساتذته المباشرين من مثل شوقي ضيف وأحمد أمين ، ليس بعيدا أن كان لهما أثر أو بعض أثر في هذا المجلى العلمي . وإنما أحترز هنا بسبب من تحوط إحسان عباس نفسه في قوله عن ابن حمديس " وفي بعض قصائده منهج خلقي نقدر أنه لم يأخذ به في حياته، كالذي في القصيدة (٣٣٨) " فمثل هذا المنهج لا يتفق وشخصية ابن حمديس العامة " (مقدمة الديوان ، ص ٢٠ – ٢١).

لقد استقى من شعر ابن حمديس معالم من حياته في صقلية والأندلس وإفريقية ، فاستدل ، مثلا ، من القصيدة (١١٩) على أن الشاعر كان يرتاد لونا من اللهو في إشبيلية ، ومن القصيدة (٧١) على ما وصله به المعتمد ، ومن عدد من القصائد على الإحساس بالغربة ووقعها الشديد عليه . أما شعره الذي عجمه جيدا ، فتمكن من تصنيفه حسب الجودة الفنية في :

(١) قصائده الصقليات التي تصور الوطن وصراعه مع الأعـداء ، ثم ضياعه وذكريات الشاعر عنه وحنينه إليه ، ومراثيه في أقـرب الناس إليه ، وقصائده في أفول شمس المعتمد .

(٢) القصائد الطوال التلقائية التي تعد نموذجا للتعبير عـن حـالات النفس دون حوافز خارجية .

(٣) شعر الوصف ، وأكثره في قصائد قصيرة ومقطوعات .

(٤) شعر الحكمة والمنظومات التعليمية .

واستطاع في الرصافي البلنسي، الذي تتبع جوانب من حياتـه من خلال شعره ، أن يكشف أطرافا من شخصيته ويستدل على بعض ممدوحيه، وأن يفسر سر تشبيه معاصريه إياه بابن الرومي ويلمح أثـر ابن خفاجة فيه ، ثم يعترف بآخـرة "ونضع موضع المفارقة ظـاهرتين نبحث عنهما في شـعر الرصافي فلا نجدهما . أولاهما الهجاء ، وليـس لديه منه إلا إشارتان أو ثلاث ، فلعله من ذلك الفريق الأندلسي الذي كان يخضع في مجافاة الهجاء إلى عامل أخلاقي .

وثانيتهما ، شعر يمثل معاناته لحياة الزهـد والعـزوف عـن الملذات والميل إلى التقوى فليس في شعره شيء من ذلـك ..." (ص ٢٥ - ٢٦) .

واستأنس في ما توصل إليه عن حياة القتال الكلابي وشـعره بالشـعر وبعدد من المصادر والروايات التي لم يستسلم لهـا ، بـل ناقشها وأمعن في المناقشة ربط بين بعضها وما في بعض القصـائد ، ثم مال إلى الأخذ بالرأي الذي قطع بأن القتال " شاعر إسلامي كـان في الدولة المروانية في عصر الراعي والفرزدق وجرير . وهذا هو الوجـه

الحق فيما يؤيده شعره والأحداث التي اتصل بها اسمه " (مقدمة الديوان ، ص ١٥) .

وخلص إلى أن الشاعر كان يمثل الثورة على الاستقرار ، ويمعن في حماية نقاء الدم بين أفراد العشيرة " (ص ١٠) ، وإلى أن شعره جملة يتصف " بالنقاء والبساطة والتعبير المباشر والقوة والنسق البدوي الجميل . وهو أنموذج من شعر اللصوص في تصويره التعارض الدخيل بين الثورة والتمرد والإندماج وبين الضعف الذي يربط المرء بالمكان والبيت... " (ص ٢٧) .

ولما كانت الأخبار عن الأعمى التطيلي قليلة في المصادر ، عول في ما خلص إليه من لمع أخباره على الديوان فكان أهم مصدر فيها . فالشاعر ، " إذا " يمثل عصر المرابطين دون سواه " لخلو ديوانه من مدائح في أي من ملوك الطوائف . وكان العمى الذي كان يتجاهله أهم المؤثرات في بناء شخصيته ، وإن لم يخل من أن يخلف آثارا مهمة في شعره ، كحده من الوصف المنبعث من الرؤية، وتقليله من التغني بالمغامرة ، تقليلا تركه ينطوي على حزن عميق نثره في حنايا الشعر . ومن أراد أن يتعرف على مدى ما أحدثه عصر المرابطين من أثر في الشاعر الأندلسي فإنه ملاقيه في شعر الأعمى قصائد وموشحات . ومن تلك الظواهر ، مثلا : انحدار حال الشاعر إزاء الفقيه ، وسيادة المرأة وبعد نفوذها في الحياة الاجتماعية والسياسية ، وتضمين الشعر بأشعار المشارقة كزهير والمتنبي والمعري ، واعتماد الطريقة الأندلسية في الإتكاء على الأمثال القديمة .

وأكثر المقدمات استفاضة مقدمته لشرح ديوان لبيد التي عني فيها بقبيلة عامر عناية تسعف على فهم الشاعر وشخصيته

وموقفه من أحداثها (ص ٦) ، ثم دلف إلى حياة لبيد متكئا في جوانب منها على شعره الذي فسر به بعض الحوادث وخالف الأقدمين في مناسبات بعض القصائد ومناخاها كالمثال الذي ضربته قبلا .

وفي طليعة ما يبعث على الإعجاب في محطات إحسان عباس مع لبيد وشعره ، عنايته بما أحدثه الشاعر من شعر في الإسلام ، إذ نفى المقولة الشائعة التي تزعم أنه لم يقل في الإسلام إلا بيتا واحدا . يقول "ويبلغ مجموع ما تبقى من مراثيه فيه (أخيه) أرجوزة واحدة وعشر قصائد ... وكل هذه المجموعة مما قاله وهو مسلم . وبذلك تنتفي الرواية التي تدعي أنه لم يقل في الإسلام إلا بيتا واحدا ......، بل إن هذا البيت نفسه ليس للبيد . ولم تكن مراثيه في (أربد) كل ما قاله في الإسلام [إنما] يضاف إليها (ق : ١ وق : ٨)[(٨٨)] ... ويضاف إلى هذه أيضا قصائد أخرى مما قاله في الإسلام ..." (المقدمة ، ص ٢٧) . وصفوة رأيه في شعر لبيد أنه متفاوت ، وهذا قد يكون في طبيعة الموضوع نفسه ، فهناك بون بين قصائده التي تصف الطبيعة الجاهلية وقصائده التي تنضح بالمشاعر الدينية ... النوع الأول ... مبنى شامخ تصف لبناته بعناية شديدة ، وليس فيه اللين الذي تجده في قصائده الدينية ...

ثم هناك نوع آخر من قصائده لا أراه إلا " جرائد " تضم الأعلام العديدة وأسماء القبائل . وليس للغزل مقام – أي مقام – في شعره ، (المقدمة ، ص ٣٦ – ٣٧) .

وترتد الصعوبة في شعره إلى ثلاثة أسباب في الأغلب : استغلال " معجم القبيلة " إلى حد بعيد ، وفقدان الروابط الواضحة

بين أجزاء التراكيب ، والإغراق في استعمال " التمثيل " أي الحرص على الطريقة البدوية – الدارجة – التي تعتمد أسلوب الكناية والإيماء" (ص ٣٥ – ٣٦) .

أما شعر الخوارج الذي أعاد النظر فيه مرتين فكان الشعر يزداد والأفق النقدي يمتد جراء هذه المعاودة ، فيقول عنه في مقدمة الطبعة الرابعة " وأحب أن أقول إن المقدمة التي كتبت للطبعات السابقة ركزت بوجه خاص على عمران بن حطان وقطري ابن الفجاءة مع الإفادة من دراسة أهم الاتجاهات البارزة في الشعر الخارجي ووضعت أسسا دقيقة لتلك الإتجاهات ، لا يستطيع أن يتخطاها من يتمثل الشعر الخارجي تمثلا صحيحا . ولكن الذين يدرسون الشعر الخارجي في المستقبل لابد من أن ينتبهوا إلى دور عبيدة بن هلال اليشكري ودور الشاعرة الخارجية مليكة الشيبانية[٨٩] ... التي شهدت أواخر الحركة الخارجية في العصر الأموي..." (ص ٥ – ٦) .

وتكاد الأسس البارزة التي وضعها لاتجاهات هذا اللون من الشعر الزهدي الثوري الجامح الذي ترك موضوع "الموت" فيه لونا حزينا ونغمة حزينة دون أن يسلمه إلى يأس مطلق ، تكاد تنحصر في وحدات ثلاث : وحدة الغايات وبؤرتها الاستشهاد ، ووحدة الخصائص وجوهرها الصفات السامية التي تنسحب على كل خارجي صادق العقيدة، ووحدة التيارات النفسية ولبها الإتفاق على معاني " التلوم النفسي " عند أدنى إحساس بالتقصير في حق الوحدتين الأوليين .

وتمكن بعمقه ولماحيته الأصيلة ، بعد أن ضنت المصادر بأخبار

الصنوبري ، أن يرشد في شعره إلى صوى رئيسة " فقد كان صديقا لكشاجم وبينهما مهاداة ومطارحات شعرية ، وتدل مراثيه في الحسين على أنه كان يتشيع . غير أن أكثر شعره يتصل بوصف الرياض والأنوار والتغني بجمال الطبيعة ، والعكوف على اللذات ... (و) هو الجانب الذي يلفت إليه الأنظار ويميزه بين شعراء عصره " (ص ٥) .

ومكنه اشتغاله بشعر كثير عزة من أن يدرسه في حياته وشعره " فأما حياته فإن الأخبار عنها تكاد تنحصر فيما أورده أبو الفرج في الأغاني ، وليس في المصادر الأخرى إلا أشياء يسيرة "، وأما شعره فأوجز - كما يقول - في دراسته مكتفيا بملاحظات عامة تمثل صورة لما انطبع في نفسه عنه ، لأن قسما منه مازال ضائعا ، ولأن أكثر قصائده لم يكتمل بالجمع " ومن الخير أن يتأنى الدارس في الحكم وهو - لا يجد بين يديه إلا صورة قد ضاعت أجزاء من وسطها وأطرافها . وكل ما قلته في دراسة الشعر قد يكون قابلا للرد إذا سد النقص وظهر المفقود " (المقدمة ، ص ٧) .

لقد وقف ، في ضوء هذا المعلم العلمي المهم ، عند حياة كثير وما بقي من شعره ، فمحص في حياته بعض أخباره في مصادرها الثلاثة الرئيسة[٩٠] وناقش رواياتها ووقف مليا عند بعضها قبل أن يلج التفاصيل المتيسرة عن: الاسم ، والنشأة ، والثقافة ، وأثر جميل بثينة ، وعوامل التحول ، وعزة وقصة الحب ، والتحول إلى الكيسانية، والخروج إلى مصر والشام، والتحول في النسب ، والتجربة الأخرى والأخيرة في الحب، والإجبال ثم استئناف الشعر، والوفاة ، والشخصية وأوصافها . وعرض في الشعر لآراء النقاد القدامى فيه ،

وما اتهم به الشاعر من سرقة واصطراف[91] ووجههما توجيها يستند على تلمذة الشاعر لجميل وعلى ما كان سائدا في عصره من ظواهر فنية . ثم انثنى إلى سمات شعره العامة ، وفصل القول فيها وحصرها في خمس كبيرة : الاعتدال الواقعي ، والقانون الأخلاقي ، ونزعة التكافؤ، ونقل الصفات ، والانقسام بين طبيعة البداوة ومظاهر الحياة. وهي جميعا " تتضافر معا في أثرها وتتصل اتصالا وثيقا بنفسيته وطبيعة شخصيته . وإنه لمن المفارقة أن يكون الرجل المتهم بالغلو في عقيدته من أشد الناس اعتدالا في شعره، وأن يكون المتهم بالحمق من أكثرهم حرصا على مستوى عقلاني طبيعي في قصائده . ومن الخير أن يدرس شعر كثير متصلا بشخصيته وخصائصه النفسية، فذلك جدير بأن يكشف عن مدى تلك المفارقة ، وعن مبلغ ما تحظى به من الصواب " (ص ٧١) .

أليس تواضعا من إحسان عباس أن ينعت كل هذا بما "انطبع في نفسه " ؟ أوليس من تواضع العلماء ، أيضا ، أن يقول في مقدمته على شعر ابن حمديس " الدراسة التفصيلية لشعر ابن حمديس مما لا تفي به هذه المقدمة، وإنما أرسم هنا الخطوط الكبرى لهذه الدراسة " (ص ١٧) ؟ وماذا يبقى بعد هذه الخطوط الكبرى ؟ أليست هي منشأ الخطوط الصغرى التي تتشعب منها ؟

- ١١ -

ويتصل بهذه السمة العلمية الكبرى أخت لها تشكل نسيجها من خلال التحقيق ، وهي تتبدى كثيرا في دواوين الشعراء الأندلسيين الثلاثة: ابن حمديس والرصافي البلنسي والأعمى التطيلي ، وتطل قليلا

من ديوان الصنوبري[92] ، لتكون معلما آخر يشهد على مدى اطلاع إحسان عباس على موروثنا الشعري والنثري في مختلف العصور بكشفه عن استعانة الشعراء الأندلسيين وتأثرهم بالشعراء المشارقة من القدماء والمولدين بتضمين الشعر والأمثال وتمثل كثير من الأحداث التاريخية والأدبية ، فضلا عن الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف . وقد ألمع إلى شيء من هذا في دراسته للأعمى التطيلي حين أشار إلى أخذه من زهير والمتنبي وأبي العلاء (ص ٥) ، لكنه لم يقنع بالإلماع ، إنما أخذ ينبه في الهوامش على كل اقتباس وتضمين واحتذاء وإشارة ما كان منها إلى " حدث " أو " شخصية " معروفة بشيء ما .

ففي شعر ابن حمديس تنبيهات على أثر امرىء القيس (ص ٦٢ و٣٩٢) ، والنابغة الذبياني (٣٨٩) ، والأخطل (٢٥١) ، وأبي نواس (١٦٠) ، وأبي تمام (١٤١) ، ودعبل الخزاعي الذي يوجد لقوله :

لا تعجبي ، يا سلم ، من رجل ... ضحك المشيب برأسه فبكى

صدى في قول ابن حمديس (٣٤١) :

كما نظرت سلمى إلى رأس دعبل ... وقد عجبت ، والشيب يبكيه ضاحكه

وفي شعر الرصافي البلنسي تنبيهات على تأثره بالقرآن الكريم (٨٧) ، وبذي الرمة (٤٨)، وأبي تمام (٤٦) ، وابن عنقاء الفزاري (١٢٥) . فقوله :

غادوا بحلبتهم مكناسة فغدت ... بغر تلك الحلى معسولة الحلب[93]

من قول أبي تمام[94] :

يا يوم وقعة عمورية انصرفت عنك المنى حفلا معسولة الحلب[٩٥]

والأعمى التطيلي كان أكثر الثلاثة التفاتا إلى أدب المشارقة، وهو ما كشف عنه إحسان عباس ودل على تأثر الشاعر بأشعار امرىء القيس (٥٢ و١٩٥) ، وزهير ابن أبي سلمى (١١٠ و١١٢ و١٢٤ و١٧٣) ، وطفل الغنوي (١٠)، ولبيد العامري (١٩٦) ، ومتمم بن نويرة (٢٢٥) ، ومعن بن أوس (١٢٦) ، والفرزدق (٢٣١) ، وعمر ابن أبي ربيعة (٤٠ و٢٢٥) ، وأبي نواس (١٦٤) ، وأبي تمام (٢٨ و٣٧ و٤٨ و٢١٧) ، وأبي فراس الحمداني (١١) ، والمعري (٩٤ و١٥٠) ، والمتنبي (١ و١٧٢ و١٨٤) ، كما دل على ما في شعره من إشارات إلى عدد من الشخصيات في موضوعات معينة ، مثل : دريد بن الصمة (٢١٧) ، والحطيئة (١٢٤) ، ومطيع بن إياس ونخلتا حلوان (٢٢٤) ، والعباس بن الأحنف وصاحبته فوز (٧٧) ، وعلى الشعر الذي تضمن بعض الأمثال (١ و٢٧ و٤١ و٨٤ و١١٦ و١٣١ و١٩١ و٢١٦)، ناهيك عما فيه من اقتباس من القرآن المجيد (٥٧) وحديث الرسول الأكرم (٨٧).

فقوله ، مثلا (ص ٤١) :

هذه شنشنة من أخزم وسواء من نفى أو من جحد

يشير إلى المثل " شنشنة أعرفها من أخزم ".

وعجز هذا البيت (١٢٤) :

وكنت ومن أهوى – وأنت جنيتها – " على صير ما يمر ولا يحلى "

تضمين لعجز بيت زهير[٩٦]:

وقد كنت من سلمى سنينا ثمانيا *على صير أمر ما يمر وما يحلو*[97]

إن هذا لمتوقع من إحسان عباس الموسوعي لاسيما أن تحقيقه لهذه الدواوين الثلاثة تحديدا تزامن مع انشغاله بتأليف الجزء الأول من "تاريخ الأدب الأندلسي : عصر سيادة قرطبة " الذي كتب مقدمته في الخرطوم في ديسمبر / كانون الأول ١٩٥٩ وصدر أول مرة في مارس / آذار ١٩٦٠ ، واقترن إلى حد – في ما أظن – بمدة تأليف الجزء الثاني " عصر الطوائف والمرابطين " الذي كتب مقدمته ببيروت في مارس / آذار ١٩٦٢ ونشر في السنة نفسها .

ففي الجزء الأول من الكتاب مبحث كامل عن " الشعر الأندلسي والتقليد لشعر المحدثين المشارقة " (ص ٩٣ – ١٠٢)، وفي الجزء الآخر ، الذي أفاد فيه من ديوان ابن حمديس بتحقيقه هو ومن ديوان الأعمى التطيلي قبل أن يحققه ، مبحث واف عن " التطور في الشكل " أو " الصراع بين طريقة العرب وطريقة المحدثين " (ص ١٠٨ – ١١٧) .

أما الأمثال ، فكان قد أخرج فيها – بمشاركة الدكتور عبدالمجيد عابدين صديقه وزميله في جامعة الخرطوم – كتاب "فصل المقال في شرح كتاب الأمثال" لأبي عبيد البكري محققا عام ١٩٥٨، وكان واحدا من أهم مصادر الميداني في "مجمع الأمثال". والكتابان هما اللذان كان يحيل إليهما في تحقيقاته في تلك الآونة .

إحسان عباس موقن تماما في صناعة تحقيق الشعر وجمعه

أن "استخراج الشعر المتناثر في المصادر أمر لا يقف بجامع الشعر عند حد الرضا ، إذا مايزال يقع كل يوم على جديد يضيفه "[٩٨]. إنه، لهذا التيقن ، مشغوف بالمعاودة والمراجعة دائما لما حقق لا في الطبعة أو الطبعات اللاحقة حسب ، إنما طالت معاودته وملاحقته بعض ما حقق في الدواوين وهي في المطبعة أو في الطريق إليها ، كشأنه في ديواني لبيد والصنوبري ، إذ ألحق بالأول زيادات وتذييلات في المقدمة والشعر والتخريج، وصنع للآخر تكملة وذيلا . وأعانه على هذين الصنيعين ما جد من مصادر في المدة التي بين الفراغ من التحقيق والبدء بالطباعة ! أما ما طبع طبعة ثانية أو أكثر وهما اثنان فقط : ديوان الرصافي البلنسي بطبعته الثانية (١٩٨٣) وديوان شعر الخوارج بطبعته الرابعة (١٩٨٤) ، فحدث ولا حرج .

في الأول ، أجرى تغييرا كثيرا على المقدمة (ص ٥). أما الشعر فكان عدد النصوص تسعة وخمسين (٥٩) في الطبعة الأولى ، وأضحى سبعة وسبعين (٧٧) في الثانية لاعتماد المحقق على "مصادر لم تكن متيسرة من قبل" هي التي أحدثت أيضا تعديلات وزيادات في عدد غير قليل من قصائد الطبعة الأولى (ص ٢٧) .

وفي شعر الخوارج ، كان عدد النصوص في أول طبعة مئتين وسبعة وعشرين (٢٢٧) غير التي في الملحقات ، وصار مئتين وثلاثة وتسعين (٢٩٣) في الطبعتين الثانية والثالثة (١٩٧٤) ، ثم وصل في الرابعة إلى ثلاثمئة وواحد وثلاثين (٣٣١) غير النص (٣٣٢ . ص ٢٦٥) في الاستدراكات[٩٩]. كل هذا فضلا عن تركيز المحقق في الدراسة على شعراء آخرين غير الذين ركز عليهم في الطبعات السابقة ، وهو ما سلفت الإشارة إليه .

وعلى الرغم من كل هذا ، فقد خلص الزميل الصديق الدكتور خليل أبو رحمة من خلال تصديه لنقد[100] " ديوان الخوارج"[101] الذي جمعه الدكتور نايف معروف ونشره عام ١٩٨٣ بعد عام من صدور الطبعة الرابعة من عمل الدكتور إحسان عباس بغية تنقيته مما علق به من شعر لغير الخوارج ، خلص إلى أنه "قد لا يصح من إضافة الدكتور نايف إلى عمل الدكتور إحسان سوى القطع ذات الأرقام : ٤ و٣١ و٢٠٤ و٢٤٠ و٢٧٢ و٢٧٣ و٣٠١ و٣٢١ " وتساءل بدهشة بعد أن أبان أمورا عن القطعتين (٤ و٣٠١) : " غير أنني أفترض أن القطع الثماني لشعراء خوارج حقا، فهل باسم هذه القطع التي يبلغ عدد أبياتها أربعين بيتا يدفع كتاب يضم أشعار حوالي مئة شاعر إلى المطبعة ؟! أما كان من الممكن أن تجد هذه الأبيات لها مكانا بين صفحات مجلة من المجلات التي تعنى بالتراث وهي كثر ؟!

وكشف أبو رحمة عن أن كتاب نايف معروف ينقصه أربعة وعشرين نصا مما في كتاب إحسان عباس ، هي " ١٨ و٥١ و٩٥ و١٤٥ و١٧٧ و١٩٠ و١٩١ و١٩٢ و١٩٤ و٢١٦ و٢٢٠ و٢٢٦ و٢٥٦ و٢٧٤ و٢٩١ و٣٢٣ و٣٢٤ و٣٢٥ و٣٢٦ و٣٣٢ و(٣ و٨ و١٠ و١١ من الملحق) ". وكان قد سأل ، بدءا، هذين السؤالين :

- لماذا لم يعتمد الدكتور نايف كتاب الدكتور إحسان عباس في طبعته الرابعة التي ظهرت بعد صدور كتابه بسنة على الأقل؟[102].

– أما كان ينبغي له أن يفيد من مقدمة الطبعة المذكورة التي انصب أكثرها على نقد كتابه مخطوطا قبل أن يطبع ؟

واستطاع أبو رحمة ، كذلك ، أن يضيف عددا غير قليل من الأبيات لنفر من شعراء الخوارج لم ترد عند إحسان عباس ولا عند نايف معروف من مصادر مخطوطة ومطبوعة لم يقفا عليها (ص ١٠٧ – ١١١) .

ولست أرتاب قيد أنملة في أنه لو قيض للأعمال السبعة الأخرى أن يعاد طبعها لما فات أستاذنا أن يعيد النظر فيها فيستدرك ويضيف – وربما يحذف – ويغير ويصحح في ما قد يحتاج منها إلى مثل هذا أو بعضه بسبب ما جد من مصادر أو حقق من مخطوطات .

وإنما أذهب هذا المذهب لاهتدائي إلى أشياء في هذه المسألة، إذا عثرت إثر رجوعي إلى ما جد من مصادر أن ثمة موشحات غير التي في " ديوان الأعمى التطيلي "، ووجدت أن بعض الجمل والعبارات مما لم يكن واضحا تماما في مخطوطة الديوان واجتهد أستاذنا في قراءتها، يمكن التثبت منها وتعديل قراءتها .

في الديوان اثنان وعشرون موشحا ، خرج المحقق بعضها من أربعة مصادر فقط[١٠٣] : المغرب لابن سعيد ، ودار الطراز في عمل الموشحات لابن سناء الملك ، وأزهار الرياض للمقري ، والوافي بالوفيات المخطوط . ثمانية عشر منها ذوات الأرقام (١ – ٩ و١٣ – ١٦ و١٨ –٢٢) موجودة في الجزء الأول من " ديوان الموشحات الأندلسية "[١٠٤] الذي جمعه الدكتور سيد غازي في جزءين ولم يكن ديوان التطيلي من مصادره ، ضمن موشحات الشاعر الأربعة

والعشرين وأرقامها فيه (١ - ٥ و١٧ - ١٨ - و٢٤) . أما موشحات الديوان الأربعة الأخرى (١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٧) فليست فيه علما أن الموشح العاشر في " دار الطراز " وهو من مصادره . وأما الثلاثة الأخرى ، فالظاهر أنه أهملها لأن اثنين منها (١١ و١٢) وبعض الثالث (١٧) منسوبة إلى الشاعر " ابن بقي "، وهو ما نص عليه إحسان عباس في الحواشي .

الموشحات الستة التي انفرد سيد غازي بالعثور عليها هي بأرقامها ومطالعها ومصادرها :

١ - رقم (١٦) :

أنت اقتراحي ، لا قرب الله اللواحي (دار الطراز)(١٠٥)

٢ - رقم (١٩) :

من لي برشأ في روض خديه

ورد زانه صولج لاميه (عدة الجليس المخطوط لابن بشرى)

٣ - رقم (٢٠) :

وليل طرقنا دار ... (عدة الجليس)

٤ - رقم (٢١) :

من عذب الفؤادا عذابا محصنا (عدة الجليس)

٥ - رقم (٢٢) :

لحظات بابلية ملأت قلبي عشقا (عدة الجليس)

٦ - رقم (٢٣) :

يا نازح الدار ، سل خيالك ينبيك أن صرت كالخيال (توشيع التوشيح المخطوط)[١٠٦].

يبين من هذا أن الموشح رقم (١٦) مصدره دار الطراز الذي كان من مصادر الأستاذ إحسان عباس ، أما الخمسة الأخرى فمن مصادر لم يتسن له الرجوع إليها . وثمة مصادر فاتته في تخريج الموشحات المشتركة بينه وبين سيد غازي خاصة " جيش التوشيح " للسان الدين بن الخطيب ، ودار الطراز ، والوافي بالوفيات المطبوع للصفدي[١٠٧]. لكن من الحق أن يذكر أنه أشار إلى ثلاثة موشحات لم يستطع أن يصل إلى مصادرها آنذاك ، هي : الموشح (رقم ٣ : يا نازح الدار ...) ، والموشح رقم (٢٢) الذي لم يذكر مطلعه ، بل ذكر خرجته الأعجمية :

ألب ديا أشت ديا دل عنصره حقا[١٠٨]
بشترى مو المدبج ونشق الرمح شقا

وهذان الموشحان من موشحات سيد غازي الستة . أما الثالث ، وهو من " عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس " الذي نقل خرجته فقط عن المرحوم الدكتور عبدالعزيز الأهواني (ص: ت)، فلم يورده سيد غازي وقد اعتمد على المصدر نفسه .

وانفرد الدكتور محمد زكريا عناني في مستدركه " ديوان الموشحات الأندلسية "[١٠٩] على كتاب سيد غازي بإيراد موشح واحد جديد للشاعر من " جيش التوشيح "[١١٠] المطبوع للسان الدين ابن الخطيب ، و" الروضة الغناء في محاسن الغناء " المخطوط لمؤلف مجهول ، وهو من مخطوطات الخزانة العامة بالرباط ، مطلع الموشح :

يا مــن رمـى اللـوم رشـدا   تـا الله لأنــبت دهــري
عـن حـب ظـبي ريــب   أكـــــواس ... !

أما القراءات الإجتهادية لما لم يكن واضحا في مخطوط الديوان وما قد يكون بدائل لها ، فأظهرها الآتي :

- ص ٢٥٧ (الموشح ٣) - الدور الثاني :

ســل بنـــات قبلـــي   هـــل تعـــزى وتقـــر
لا أقـــول " مســـي "   " مـــا بكـــائي ســـر "

في الهامش " في الأصل : يا بكايا . وعلى هذا فقد تقرأ : يـا بكا يأسر ".

وفي " ديوان الموشحات الأندلسية " (١ :٢٥٤) :

ســل بنـــات قلـــبي   هـــل تعـــز وتقـــر
لا أقـــول حســـبي   يـــا بكـــاء يـــا ســـهر
خـــذ إليـــك لـــبي   ليـــس ينفـــع الحـــذر

ومطلع هذا الموشح

أنا والجمال   وهم وما اختاروا

- ص ٢٥٩ (الموشح ٤) - الدور الأخير والخرجة :

لا أكتـــم الحـــب بعـــد   قـــد ضقـــت ذرعـــا بكتمـــه
لا رق لي مـــــــن أود   إن لم أصـــرح عـــن اسمـــه
قـــل للرقيـــب سأشـــدو   " بـــــرده " أو برغمـــه

إذا دخلت الحنيه ، فاجنح إلى حورها العيـــن ، واخصـــص "بأدنى" تحية عبدالملك بن [ذنين].

ثمة ثلاثة هوامش :

الأول ، عن " برده ": " هذا في الأصل ، ولعلها : برأيه ". وهي في المصدر الآخر " بوده " (١ : ٢٥٨) .

الثاني ، عن " بأدنى ": كذا ، ولعلها بأوفى . إنما لكذلك في " ديوان الموشحات ".

والأخير ، عن " ذنين ": غير واضحة في الأصل . لكن الاسم هو " مرتين " في المصدر الآخر ، فيكون الاسم كاملا " عبدالملك بن مرتين".

– ص ٢٦١ (الموشح ٦) – القفل الثاني :

امتنع النوم ، وشط المزار ، ولا قرار " طرت ، ولكن لم أعده مطار "

في الهامش عن " الغصن " الثاني من القفل " هذا الشطر في الأصل شديد الاضطراب ، فلم أستطع أن أقرأه ". وهو في " ديوان الموشحات الأندلسية " (١ : ٢٦١) :

" طرت ، ولكن لم أصادف مطار "(١١١)

– ص ٢٦٢ (الموشح ٦ كذلك) – الدور الثالث :

أهلا ، وإن عرض بي للمنون [.....................] الجفون
يا قسوة يحسبها الصب لين علمتني كيف أسيء الظنون

في الهامش : " هنا كلمات غير واضحة ، ولعلها أن تقرأ : فما يسر ما تصون الجفون" لكن ما في المصدر الآخر" بمائس الأعطاف ساجي الجفون" (١ : ٢٦٢) .

– ص ٢٨٩ (الموشح ٢٢) – السمط الأخير من القفل الأخير :

فقلت انخضاعا " ما قال قيس لعبله : "

أما أنا حبيبي ...

في المصدر الآخر رواية أخرى "ماقال قيس ليلة" (١: ٣١٦)، وهي أنسب لاقتران اسم قيس بليلى عادة .

وفي ديوان الصنوبري ، استدرك أستاذنا - بعد الفراغ من طبع الديوان - في " ملحق " (ص ٥٧١ - ٥٧٦) نصوصا عثر عليها في النسخة - المخطوطة - آنذاك - من كتاب " الأنوار ومحاسن الأشعار " لأبي الحسن الشمشاطي ، وخرج الأشطار (١ - ٢٤) من الأرجوزة (٧٢) ، وذكر بعض الاختلافات (ص ٥٧٦). غير أنني وجدت ثلاثة أبيات (٢٨ - ٣٠) من العينية الطويلة (رقم ٢٨٦ / ص ٣٤٢) في " الأنوار " المطبوع (ص ١٩٦) لم تذكر في تخريجها في الديوان .

والأهم أن ثمة ثلاثة استدراكات على الديوان ، وهذا من الأمور المتوقعة والمتوخاة في ديوان لم يصل إلينا كاملا :

(١) تتمة ديوان الصنوبري[١١٢] للطفي الصقال ودرية الخطيب اللذين كانا يعملان على ديوان الصنوبري ، لكن عمل الدكتور إحسان عباس صدر قبل أن يدفعا بعملهما إلى الطبع، فاكتفيا - والحال هذه - بنشر التتمة مشفوعة بمقدمة موجزة عن الشاعر .

تضم التتمة أربعة وخمسين (٥٤) نصا تعدادها مئة وخمسة وستون (١٦٥) بيتا ، فضلا عن ثلاثة (٣) نصوص منسوبة إلى الشاعر وعددها تسعة (٩) أبيات فقط . وكلها لم ترد في الديوان ولا تكملته، وقد أفادا كثيرا من " الروضيات "[١١٣]

التي جمعها الشيخ محمد راغب الطباخ . ويتضمن جهدهما ، كذلك ، تخريج ما لم يخرج من شعر الصنوبري في الديوان والتكملة (ص ٧٣ – ٨٩) .

(٢) بعض ما لم ينشر من شعر الصنوبري[١١٤] لضياء الدين الحيدري. يضم ستين (٦٠) نصا مجموع أبياتها مئتان وتسعة وخمسون (٢٥٩)، اعتمد فيه على مخطوط " ديوان الأدب " لمحمود بن شهاب الدين الخفاجي المتوفى عام ١٠٦٩هـ ، ومخطوط " الرائق " وهو مجموعة في مدح النبي (صلى الله عليه وسلم) وآله ومراثيهم جمع أشعارها السيد أحمد العطار المتوفى سنة ١٢١٥هـ ونصوص هذا المستدرك ليست في الديوان وتكملته ، ولا في التتمة .

(٣) المستدرك في ديوان الصنوبري ، لنوري القيسي وهلال ناجي في كتاب " المستدرك على صناع الدواوين"[١١٥] ويشتمل على خمسة وثلاثين (٣٥) نصا في مئة وستة عشر (١١٦) بيتا . وهي نصوص جديدة لم تنشر من قبل في ديوان الشاعر وتكملته ولا في المستدركين الأول والثاني .

عدد الأبيات المستدركة ، إذا ، في المستدركات الثلاثة خمسمئة وأربعون (٥٤٠) بيتا خلا المنسوب ، وهو عدد جيد . ولقد أخبرني أستاذنا – حفظه الله ومد في عمره – أنه اطلع على المستدركات الثلاثة، وكانت في متناول يده وهو يعيد النظر في الديوان الذي يفترض أن توشك طبعته الجديدة أن تصدر وفيها زيادات من كل ما جد وتيسر من شعر الشاعر بعد الطبعة الأولى .

وذا هو الذي يبتغيه إحسان عباس ونبتغيه معه من تحقيق المـــوروث ، فالهدف الأســـمى هو إخـــراج التواليف القديمة كامـــــلة – قـــدر الإمكان – ومحققة تحقيقا علميا أيا يكن المحقق . وما تظافر الجـــهود الخيرة في استيفاء الشعر في الدواوين المجموعة خاصة إلا شعبة من هذا الهدف ، وما أنبل أن تتظافر الجهود في جمع الشعر وإخراجه .



الهوامش

١) تحقيق التراث - لقاء معه : مجلة الفيصل - السعودية . السنة ٣ - العدد ٢٨ أيلول ١٩٧٩ .

٢) نشرت بعنوان " العرب في صقلية ". دار المعارف - القاهرة ١٩٥٩ .

٣) طبع ثانية بدار الشروق (بيروت والقاهرة) عام ١٩٨٣ .

٤) صدرت طبعة مصورة منه بالكويت أيضا عام ١٩٨٤ ، هي التي اعتمدتها هنا .

٥) طبع طبعتين أخريين بدار الثقافة نفسها عام ١٩٧٤ ، وطبعة رابعة بعنوان " ديوان شعر الخوارج" بدار الشروق (بيروت والقاهرة) عام ١٩٨٢ .

٦) تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة . دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ . العملان ملحقان بالكتاب ولم ينشرا قبل ذلك التاريخ .

٧) وفيات الأعيان ٧ : ٨٩ - ١٠٧ . دار صادر - بيروت ١٩٧٨ .

٨) معجم الأدباء ٧ : ٢٩٢٨ - ٢٩٣٩ . دار الغرب الإسلامي - بيروت ١٩٩٣ .

٩) ديوان شعر الخوارج ، ص ٦ (ط ٤) .

١٠) ديوان الرصافي البلنسي - المقدمة ، ص ٢٦ (ط ٢) .

١١) المقدمة ، ص ٢٥ .

١٢) و١٣) غربة الراعي ، ص ٢١٧ - ٢١٨ ، دار الشروق - عمان ١٩٩ .

١٤) نشر البحث بعنوان " الأدب في الأندلس والمغرب " في كتاب " الأدب العربي في آثار الدارسين " (ص ٢٥٤ - ٢٩٠) . دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦١ .

١٥) غربة الراعي ، ص ٢٢٢ .

١٦) الأدب العربي في آثار الدارسين ، ص ٢٥٦ .

١٧) المقدمة ، ص ١٣ - ١٤ .

١٨) المصدر نفسه ، ص ١٦ .

١٩) راجع : منشورات إحسان عباس في " دراسات عربية وإسلامية " مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين . تحرير وداد القاضي . الجامعة الأمريكية - بيروت ١٩٨١ .

وكان حريا بلجنة كتاب " في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس " (دار صادر ودار الغرب الإسلامي - بيروت ١٩٩٧) وأنا فيهم؛ أن تجدد نشر قائمة منشورات إحسان

عباس مضيفة إليها ما جد بعد صدور الكتاب التذكاري الأول ، لا أن تكتفي بالذي انكتب على جانب صغير من الغلاف !

٢٠) فوات الوفيات – المقدمة ١ : دار صادر – بيروت ١٩٧٣ .

٢١) أشاد إحسان عباس بميشيل أماري وأثنى عليه وعلى جهوده العلمية في : العرب في صقلية ص٥ – ٦ ، وفي الأدب العربي في آثار الدارسين ، ص ٢٥٧ .

٢٢) العرب في صقلية – المقدمة ، ص ١١ .

٢٣) الديوان – تذييل على المقدمة ص ٤١ – ٤٢ .

٢٤) الديوان – المقدمة ، ص ٥ .

٢٥) طبع المجلد الأول منه بالتصوير في سلسلة منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية ، التي يصدرها فؤاد سزكين . فرانكفورت – ألمانيا ١٩٨٦ . وشأن قصائد كثير فيه لا يختلف عما يذكره إحسان عباس .

٢٦) لسان العرب – دون .

٢٧) انظر ، كذلك : غربة الراعي ، ص ٢١٣ .

٢٨) ديوان كثير – المقدمة ص ٦ .

٢٩) ديوان شعر الخوارج ، ص ١٥ (مقدمة الطبعة الثانية) .

٣٠) المصدر نفسه ، ص ٧ .

٣١) يعترف إحسان عباس أنه جاز هذا المفهوم في فترة الخروج أيام علي – كرم الله وجهه – في قصيدة لراسبي من أهل حروراء ، وفي مقطوعتين : واحدة لزيد الراسبي والأخرى لمسلم بن يزيد الثقفي . لأنها " تدل على فترة التردد قبل الخروج النهائي على علي " (ديوان شعر الخوارج ، ص ٤١ – ٤٢) .

٣٢) الديوان – المقدمة ، ص ٧ .

٣٣) ديوان شعر الخوارج ، ص ١٧ .

٣٤) غربة الراعي ، ص ٢١٣ .

٣٥) الأدب العربي في آثار الدارسين ، ص ٢٥٩ : وتاريخ الأدب الأندلسي : عصر الطوائف والمرابطين – المقدمة ، ص ٥ – ٦ .

٣٦) العرب في صقلية – المقدمة ، ص ٥ – ٦ و١٣ .

٣٧) وداد القاضي : مقدمتها على كتاب " دراسات عربية وإسلامية " ، ص ط .

٣٨) إحسان عباس : ديوان كشاجم : تقييم وإضافة . مجلة المورد - بغداد . المجلد ٥ - العدد ٢ / صيف ١٩٧٦ ، ص ٢٨٢ .

٣٩) غربة الراعي ، ص ١٨٠ .

٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٨٦ .

٤١) نشرة في مجلة الثقافة - القاهرة . العدد ٥٩٥ - ١٩٥٠ ، وأعيد نشره في " من الذي سرق النار : خطرات في النقد والأدب ". جمع وداد القاضي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ .

٤٢) نشره في " الأبحاث " - العدد ٤ / ١٩٥٥ ، وأعيد نشره في " من الذي سرق النار ".

٤٣) من الإنصاف أن أذكر أن إحسان عباس قال في الطبعة الأولى من ديوان الشاعر عن المنجد " فأنا أذكر جميله في هذا المقام ذكر عرفان وتقدير ، وأشكر له هذه اليد ، وأشيد بما تجلى من خلقه العلمي وسماحته ". وأبقى على هذا في الطبعة الثانية، لكنه قال في الهامش (ص ٢٦) : "هذه كلمة إنصاف كتبتها - يوم كتبتها - لأنها كانت دقيقة في حينها . وعلينا أن نتمسك بكلمة الإنصاف هذه دون تأثر بما تحدثه الأيام من تغيير في أخلاق الناس وأحكامهم "!.

٤٤) غربة الراعي ، ص ٢١١ - ٢١٢ .

٤٥) المصدر نفسه ، ص ٢٢٣ .

٤٦) وداد القاضي : مصدر سابق ، ص ك .

٤٧) المصدر نفسه . ص . ل .

٤٨) مجلة الأبحاث - الجامعة الأمريكية ، بيروت . السنة ١٤ - ج ٣ / أيلول ١٩٦١ ، ص ٤٠١ - ٤٠٧ .

٤٩) و ٥٠) مجلة الأبحاث. السنة ١٥ - ج ٣ / أيلول ١٩٦٢ ، ص ٥٢١ - ٥٢٣ والرعيني هو أبو الحسن علي بن محمد بن علي بن محمد الرعيني الإشبيلي المعروف بابن الفخار (٥٩٢ - ٦٦٦هـ) .

٥١) و٥٢) مجلة الأبحاث . السنة ٢٣ - الأجزاء ١ - ٤ كانون الأول ١٩٧٠ ، ص ٩١ - ٩٢ وص ٩٦ - ١٠٥ .

٥٣) مجلة المورد - بغداد . المجلد (٥) - العدد (٢) صيف ١٩٧٦ . ص ٢٨١ - ٢٨٩ .

٥٤) ديوان ابن مقبل . مجلة الأبحاث ، مصدر سابق . ص ٥٢٣ .

٥٥) غربة الراعي ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

٥٦) كان من رأي لجنة تحقيق التراث ومناهجه أن ينبه المحقق على ما يشك في صحته في الحاشية

ويثبت ما يراه صحيحاً في المتن إلا أن يخالطه شيء من تردد أو يغلبه جلال مكانة المؤلـــف ، فحينئذٍ يترك المتن على حاله ويقترح ما يراه في الحاشية (مجلة التراث العربي – دمشق . السنة (١) ، العدد (٣) تشرين الأول ١٩٨٠ ، ص ٢٣٠) .

٥٧) مجلة الباحث ، مصدر سابق . ص ٥٢٣ .

٥٨) معجم الألفاظ الفارسية المعربة ، ص ١٤٩ . مكتبة لبنان – بيروت ١٩٨٠ .

٥٩) المعرب من الكلام الأعجمي ، ص ٣٢٦ . تحقيق أحمد محمد شاكر . طبعة الأُفست – طـهران ١٩٦٦ .

٦٠) لسان العرب – .

٦١) القاموس المحيط – ، (فصل الواو – باب الباء) .

٦٢) المعرب من الكلام الأعجمي ، ص ١٣٧ .

٦٣) معجم الألفاظ الفارسية المعربة ، ص ٥٢ .

٦٤) حققه صالح مهدي العزاوي وصدر في منشورات وزارة الإعلام – بغداد ١٩٧٦ .

٦٥) هذا من الطبعة الثانية ، في حين أنها كانت بعد رقم النص في الطبعة الأولى .

٦٦) من الصعب أن يُلتفت في شعر الخوارج إلى ما أخذه فايز ترحيني على الطبعة الرابعة بقوله " يحار القارىء في المنهج الذي اتبعه المؤلف (كذا) في تعداد شرائعه ضمن " القسم " الواحد، كمـا يحار في المنهج الذي اتبعه في تدرج الأبيات الشعرية والمقطعات للشاعر الواحد ، إذ أنه لم يتبع الترتيب الألفبائي ، ولم يتبع الترتيب الزمني كونه لم يشر إلى تاريخ وفاة الشعراء، فضلاً عـن أنه أثبت شعراً لشعراء خوارج مجهولين مما يستحيل معه اتباع الترتيب الزمني " (ديوان شـعر الخوارج . مجلة الفكر العربي . السنة ٤ – العدد ٢٦ / آذار ١٩٨٢ ، ص ٢٥١) .

٦٧) مجلة المورد ، مصدر سابق ، ص ٢٨٢ .

٦٨) هي القصائد ذوات الأرقام (١١ و٢٧ و٢٨ و٣١)، وتتفاوت أطوالها بين ٢٠ و٢٩ بيتاً .

٦٩) ديوان القاضي الفاضل . مجلة الباحث ، مصدر سابق . ص ٤٠٢ .

٧٠) الأدب العربي في آثار الدارسين ، ص ٢٦٨ .

٧١) المصدر نفسه ، ص ٢٦٩ .

٧٢) ديوان القتّال – المقدمة ، ص ٥٤ .

٧٣) ديوان كثيّر عزّة – المقدمة ، ص ٦ .

٧٤) عنوانه الكامل " مضاهاة أمثال كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب " . استخراج أبي عبدالله محمد بن حسين اليمني . تحقيق محمد يوسف نجم . دار الثقافة – بيروت ١٩٦١ .

٧٥) عنوانه الكامل " وقعة صفين " ومؤلفه نصر بن مزاحم المنقري : تحقيق عبدالسلام هارون . القاهرة ١٣٨٢هـ .

٧٦) كتاب الفتوح لأحمد بن أعثم الكوفي (٨ أجزاء) حيدر آباد - الدكن ١٩٦٨ .

٧٧) ديوان شعر الخوارج ، ص ١٢ .

٧٨) المصدر نفسه ، ص ١٣ .

٧٩) سائب : هو السائب بن حكيم السدوسي . رمل عالج : مكان في البادية . متالع : ماء في شرقي الظهران .

٨٠) ديوان ذي الرمة ٢ : ١٢٨٤ . تحقيق عبدالقدوس أبو صالح . دمشق ١٩٧٣ . الآرام : الظباء البيض . فوضى : مختلطة . تذكى : توقد .

٨١) ديوان ذي الرمة ٢ : ٧٨٦ . الوقائع جمع وقيعة : مكان صلب يمسك الماء بالنقرة .

٨٣) في الديوان ثبت بالأبيات المغيرة القوافي (ص ٥١١ - ٥١٧) .

٨٣) لم أجد البيت في ديوان ذي الرمة .

٨٤) ديوان ابن مقبل . الباحث ، مصدر سابق ، ص ٥٢٣ .

٨٥) عدل المحقق إلى هذا النمط في الديوان في الطبعة الثانية ، في حين كان الثبت بعد المقدمة مباشرة تبعا لأعلام المؤلفين غير المرتبة ترتيبا هجائيا في الطبعة الأولى .

٨٦) من مثل مقدمته عن ابن خلكان وكتابه وفيات الأعيان (٧ : ٥ - ٨٨)، ومقدمته عن ياقوت وكتابه معجم الأدباء ٧ : ٢٨٧٥ - ٢٩٢٨ .

٨٧) انظر : ديوان كثير عزة . ص ١١٨ و١٦٤ مثلا .

٨٨) الحرف " ق " يرمز إلى قصيدة .

٨٩) كان المرحوم الدكتور نوري حمودي القيسي والأستاذ هلال ناجي قد نشرا كل نصوص مليكة في استدراكهما على الطبعة الثانية من " شعر الخوارج " في واحدة من حلقات ما وسماه " المستدرك على صناع الدواوين " ببغداد التي امتدت من ١٩٧٤ حتى ١٩٨٦ عن مخطوطة " أشعار النساء " للمرزباني قبل أن ينشر هلال ناجي والدكتور سامي مكي العاني الكتاب محققا (بغداد ١٩٧٦) هو الذي أخذ عنه الدكتور إحسان عباس أشعار مليكة . وأعيد نشر الإستدراك في كتاب " المستدرك على صناع الدواوين " (١ : ٢٣٧ - ٢٤٠) للقيسي وناجي (المجمع العلمي العراقي - بغداد ١٩٩٣) .

٩٠) المصادر هي : قصة كثير وعزة ، وكتاب " أخبار كثير " لأسحق بن إبراهيم الموصلي الذي لم يصل منه إلا نتف ، وما في كتابي الزبير بن بكار " أخبار كثير " و" إغارة كثير على الشعراء "، وهما مما لم يصل إلينا ، وكان جل اعتماد أبي الفرج عليهما .

٩١) الاصطراف : أخذ أبيات كاملة من شعر الآخرين .

٩٢) انظر الصفحات ١٣٣ و١٣٦ و١٦٤ و٣٢١ .

٩٣) مكناس : اسم مدينة بالمغرب ، واسم حصن بالأندلس .

٩٤) ديوان أبي تمام ١ : ٤٦ . تحقيق محمد عبده عزام . دار المعارف – القاهرة . ط ٤ : ١٩٧٦ .

٩٥) حفّل : جمع حافل ، وهي التي حفل ضرعها باللبن . المعسولة : التي فيها العسل . الحلب : ما حُلب من اللبن ، وهو في البيت مستعار .

٩٦) شعر زهير بن أبي سلمى (صنعه الأعلم الشنمري) ، ص ٣١ ، تحقيق فخر الدين قباوة . دار الآفاق الجديدة – بيروت . ط ٣ : ١٩٨٠ . وفيه : " سنين ثمانياً ".

٩٧) صير أمر : طرف أمر ومنتهاه ، وما يصير إليه . وما يمر وما يحلو : لم يكن الأمر الذي بيني وبينها مرّاً فأيأس منه ولا حلواً فأرجوه . وهو مثل .

٩٨) ديوان كشاجم . الباحث ، مصدر سابق ، ص ٢٨٢.

٩٩) لهذه الطبعة ملحق بشعر الشاعرين : الأعرج المعني ومحارب بن دثار ، وقد يبدو مستغرباً أول وهلة في طبعةٍ رابعة للكتاب ؛ ولكنه صنيع علمي دقيق لأن المحقق لم يطمئن إلى أن الشاعرين كانا من شعراء " فرقة " الخوارج استناداً إلى معلومات استقاها من عدد من المصادر (ص ٢٧١ و٢٧٦) .

١٠٠) مع ديوان الخوارج . مجلة أبحاث اليرموك – سلسلة الآداب واللغويات . المجلد الأول – العدد الأول ١٩٨٤ ، ص ٩٣ – ١١٤ .

١٠١) منشورات دار المسيرة – بيروت ١٩٨٣ .

١٠٢) قد يكون من المفارقة أن يكون عمل الدكتور إحسان عبّاس " شعر الخوارج " في طبعته الثالثة (١٩٧٤) من مصادر الدكتور نايف (ص ٤١٧) فضلاً عن استفادته من " كتاب الفتوح " لابن أعثم نقلاً عن إحسان عبّاس (ص ٤٠٧) .

١٠٣) لم يذكر منها إلاّ الأول في ثبت المصادر .

١٠٤) منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٧٩ ، ص ٢٤٧ – ٣١٦ .

١٠٥) انظر : دار الطراز ، ص ١١٢ . تحقيق جودت الركابي . دار الفكر – دمشق . ط ٣ : ١٩٨٠ . ويقول المحقق " أرجح أن يكون هذا الموشح للأعمى التطيلي ".

١٠٦) هو الموشح (٣٥) في توشيع التوشيح المطبوع ، ص ١٢١ . تحقيق ألبير مطلق . دار الثقافة – بيروت ، ط ١ : ١٩٦٦ .

١٠٧) تحقيق ريتر وآخرين . فيسبادان – ألمانيا . أما إحسان عباس فاعتمد مخطوطة الكتاب .

(١٠٨) في ديوان الموشحات الأندلسية (ص ٣١١) :

ألـــب ديـــه إشـــت ديـــه   دي ذا العنصـــــر حقـــــا

ومعنى الخرجة : يوم مشرق يومي هذا ، يوم عيد العنصرة حقا . فلأرتد ثوبي المدبج، ولأشـق الرمح شقا .

(١٠٩) منشورات دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية ١٩٨٢ ، ص ٢٠ .

(١١٠) تحقيق هلال ناجي . تونس ١٩٦٧ .

(١١١) من الغريب أن يثبت ألبير مطلق الذي خرج هذا الموشح من " ديوان الأعمى التطيلـي ": في المصدر نفسه (الديوان) : " أصادق " ! (توشيع التوشيح – هامش ١/ ص ١٠٧) .

ومطلع الموشـح في الديوان : دمع مسـفوح ... " لكنه في " ديوان الموشحات الأندلسية " و" توشيع التوشيح " : دمع سفوح ....

(١١٢) دار الكتاب العربي – بيروت ١٩٧١ .

(١١٣) المطبعة العلمية – حلب ١٣٥١هـ .

(١١٤) مجلة المورد – بغداد (٤) العدد (٤) شتاء ١٩٧٥ ، ص ٢٥٥ – ٢٦٨ .

(١١٥) الجزء الأول . منشورات المجمع العلمي العراقي – بغداد ١٩٩٣ .

١٠ مقدمة

